قصائد

زكريا محمد

فكرة

فكرة غامضة
تحت حافر حصان

كان الحصان يطبعها ويمضي
كان يتركها ويمضي

الفكرة غامضة
والحصان كُميت

ولا بدّ من سنواتٍ
أتبعُ فيها الحصان على طرف الصحراء
كي أفكَّ رموزها
وأدرك مغزاها.

نحيب

تحت ثدييَ الأيسر
وحمةٌ مثل ورقةِ دوالٍ

وحمة محترقة

آه يا حجارة المعاصر الدوّارة في آب
لو لم يكن وحام أمي عنباً
كنت على الأقل قُتلتُ في أواخر الخريف
تحت شجرة ليمون:
أشواكها الغبراء تحدقُ في عينيّ
ونحيبها الأصفر
يتدلّى عليّ كالثمرات

حجاب

امرأة عملت لي حجاباً لتقتلني
ورمته تحت عتبة بيتي

وعلى العتبة كنت أمرّ
على العتبة متُّ بالكلمات
والرموز المبهمة

خيول سوفسطائية

(1)

الجواد الأبيض ليس جواداً
الجواد الأبيض خدعَة بصر
فحين تفتح الشمس مراياها
يصير الحجر حصاناً

الجواد الأبيض جواد أسود
لكن اللون خرج عن إطاره

ولوّن الألوان الأخرى

الجواد الأبيض قبضة عدمٍ
تلمعُ
تحت الشمس

(2)
ولا يستطيع الجواد أن يخب
لأن الحركة مستحيلة، أيضاً
لذا فهو في حظيرته
صامت
وصائم أبداً

والحرب تدور في الميادين
ويُسمع صوت صهيل
وتُسمع قعقعة سلاح
ونزيف دم
لكن الجواد لا يستطيع أن يفك قيوده
وأن يكسر القانون السوفسطائي الأعمى
الذي كبّله إلى الأبد

الكلمة المجهولة

في الليل جلسنا
ورمينا حقيقتنا في الماء
وصار الماء يدفعنا للموت
غير أننا لم نكن نعرف جملته
كي نقولها

ونموت..

بركة

ما أشدّها

ما أشدّها منحدرات أريحا

وما ألعنها

ما ألعنها شمس الغور الصمغية

لكن يا رب

مكنّي أن أبني بيتي هنا في بركة الملح

بركة مقتلي

ورضاي.

غارة

مرّ العبيد الصغار على مَجْمع الماء

وسقوا إبل أسيادهم

واستحمّوا

مرّت خيول المُغيرين ليلاً:

أسيادهم في الخيام البعيدة قتلى

ليتهم حين عادوا على الهُجن

قد خلطوا الدّم بالماء

والإبل بالشاءِ

عاد العبيد

إلى منزل للفناء

صلاة

ذهبوا في أوائل نيسان
كي يشربوا حليب النوق:
الشهوة في أفواههم
والغبار وراء سياراتهم
ولم يدر من ذهبوا
أن الجِمال
كانت في صلواتها:
وجوهها نحو الشمس
والندى على أخفافها.

الهودج

عشرة أحجار في الصحراء
عشرة أحجار تحت الشمس
الحجر البركاني الأسود يا حبيبي قبرك
الحجر الأسود موتك

عشرة جِمال في الصحراء
وجوهها نحو الشمس
وفي أفواهها المرّار
الجمل الأسود يا حبيبي هودجك
الجمل الأسود موتك

خذني إذن معك في الهودج
خذني إذن معك في الموت.

الأخوة الملعونون

فوق الوردة أصولها الثلاثة:

الملح

والماء

والصرخة

وفوق المنزل أقداره الثلاثة:

الريح

والصمت

والأنتين

وفوق الخلقِ كُله هناك الأخوة الملعونون:

الأجراس

والشمس

والجِمال.

(رام الله)

صهيل الرائحة وقماش الصمت

علي الخليلي

1 ـ صهيل الرائحة

توقّفي قليلاً
قد أيقَظتني الرائحة
وبدّلت مني، ومن أحوالها تبديلا

توقّفي قليلاً
كي تعبرَ الرائحةُ التي تدور بي
وكي يدورَ بي
محبوبي
دوائر، دوائر
فأيّ، أيّ دائرة
أكون في محيطها،
الأولى، الثانية، العاشرة

هيئيني إذن،
للحلم وفضاء الإحتراق،
مثل ليل الفراشات التي رتّلت ألوانها ترتيلا

لكن خصلة من شعرك الأسود
كافية لبدء المهرجان
فليهدأ الياسمين كله قليلا
من تحت إبطك الجميل،
كي يجلس الصاحي إليكِ
قبل غفوته الشاملة.

عطرك، أم موج بحيرةٍ في الليلِ،
عطرك، أم خاصرة النيل
تستريح على مجدافٍ فرعوني قديم،
عطرك، أم جنون الكهل في رجوع الصبا

الفراشات التي تزيّنت،
طاردها الصبيّ في الجبل،
والجبل الذي صعدته،
أحمله في يدي فراشةً تارة،
وغزالة تارةً،
لأحاول مرة أخرى،
أن أفهمَ الرائحة البكر،
اللغة البدائية،
الوطن المطمئنّ،
البريّة الشهيّة.

وأدخل في كنعان،
ليس سوى هذا الجسد
عطرك قاموس العمر،
وأنا كلام الريح،

أنتشر في الزمن الفلسطينيّ،
وأكون السؤال في جواب الأبد.

الريح حدّثتني،
ووشوشتني،
أن حديقة تنتعش حيث ينحدر المحبوبُ
فيصعد عالياً محتشداً بكبرياء الخيول
أو كبرياء الحريق

لما أنبأتني الرائحة
أن أبدأ من دائرة العطر الأولى
على صهيلها، صهيلاً

توقّفي قليلاً
أيتها المحبوبةُ التي صحا قتيلها،
وعانقي قتيلاً،
أو عانقي رحيلاً.

2 ـ قماش الصمت

لافتة

لافتةٌ في رأس الشارع:
«عُدْ من حيث أتيت»
لكنَّ الآتي أدركَ سلفاً
أن الأُفُقَ المسدودْ
هو من عبَثِ الأُفُقِ المفتوحِ
سواء في الراصدِ والمرصودْ
وسواء في أن يتلقَه الموحشُ تلفاً

أو يفرح في المأنوسِ اللافتِ،
فلماذا ينكصُ، أو يسقطُ في الحيرة؟
والحفرةُ،
باقيةٌ في الحالين،
تفتحُ أو تُغلقُ كفيها للأُفُقين.

لافتةٌ ثرثارة
تهرقُ في الليل خزائنها
فإذا أشرقت الشمس، بكتْ
واختبأت في الأخدود.

لافتةٌ بكماء
يتحلقُها الخطباء
والناس قعود
بين قماشِ الصمت، وعُري الضوضاء.

فريسة
إفترس الذئبُ الشاة،
قانون الغابة،
قانون الصحراء،
وقانون الأسمنت التلفازيّ التقنيّ، القائم بالعدل الوطنيّ،
القوميّ، الدوليّ، إلخ.

بين الخشبة والخشبة
يمتثلُ الجلاّدُ لصوت ضحيّته،
فيكرّر في الأوّل، كتم الصوت الهادرِ
ويكرّر في الثاني، قتل ضحيّته،

ويكرّر في الثالث، عقد قِران الخشبات جميعاً
في خشبتهِ،
وعلى بَركتهِ
في السّراء، وفي الضّراء.

يا بستانَ الحُبِّ
ويا موتَ الأعداء
على خنقِ جناحيه،
من الإرثِ المفقود،
إلى الإرث الموجود.
كما ظمأ الرملِ لخطوتهِ
وسجاجيد حُمْر
من بشرٍ سُودٍ، بيضٍ، سُمرٍ، صُفْرٍ
تمتد بعيداً جداً
ليغوصَ إلى ركبته
فيها، ويقومَ إلى الأعناقِ، كما شاء
فينكسر السجّادُ
ويرتفع الجلاّدُ
ويبقى للفانين أغانيهم،
في الفاء وفي النون
وفي الأخوة والأعداء
وأباريق رماد
يحفظها الغاوون.

رواية

عنهم، قال الراوي،

إنّ أغانيهم أشجارٌ يغسلها ملح البحر،
فتيبسُ، ثم تموت،
لا واقفةً، قال الراوي
بل ساجدةً في ظلّ بيوت
كانت يسكنها ماءُ البحرِ
وتحلم بالحور.

عنهم، قال الراوي
إن اللغة قميصٌ للعاري
ورغيفٌ للجائع
وحصانٌ للفارسِ،
حتى خرسوا
فانهار الشاهدُ والمشهود
وناموا.

يا حارسَ عنعنتي
يا مسند لافتتي
يا جلاّدي،
في قلبي ثقبٌ وعويلٌ
في قلبي قنديلٌ
هل تلتفت الآن،
وهل تروي عني،
أن القنديل حريقٌ
والبحر دخان!

(القدس، آب 1996)

* المؤلف شاعر فلسطيني مقيم في ضاحية البريد/ القدس.

إيقاعات متغيرة،
أو: إحتراقات الرؤى الشعرية

محمد حمزة غنايم

حيرة سرمدية

وكيف نعتقُ الخيولَ من صهيلها
والجسدُ الشمعيّ كيف ينتحر؟
ومن يُسمّي طفلنا المطعونَ في عز الطفولة
من سيحمي روحنا العطشى إلى سيف اللهب؟

هارمونيا

ومن سيعزف الآن، بذات الوتر؟
خلسةً، يُقرع الطبلُ
نقرةً، تلو أخرى..
كلما اختلفت، قامت ائتلفتْ
واكتفتْ
أصواتُنا بالصدى
واحتفل الناي بالعذاب الشجيّ..

فانتازيا (1)

عبثٌ، ما أرى:
ها ثائرٌ آثر الصمتَ
وثائرٌ آثر الثرثرة!
هل ترى ما أرى:
نهضتْ قبّرة رسمتْ عطش الأمّة (السادرة..)
هيّأت للمراثي زماناً
أطلقت موتنا حُجة هادرة.

فانتازيا (2)

عبث، أن ترى:
ظبية أم غزالا
يردد مارش الحنين
إلى لُجّة ساحرة؟
أم ببغاوات بحر الشمال
تجندلها المجزرة؟

كلمات، في أُفق الفوضى

مَن لغيابٍ برموشٍ من ملح
تحرق في الحدقات رؤى الشاعر
وتؤسس كاهل أزمتهِ المنسية؟

**

في الثالثة صباحاً
حين أقام الشاعر مملكة الكلمات
(كلمات.. كلمات
تطفىء جمرة حريته المشتعلة

فوق لسانه..)
في أفق الفوضى ارتسمتْ
أطرافُ الذاكرة الصعبة.

ذكرى عائمة

نمشي في ذات الأرصفة المجهولة
ونطوف على الساحات الخلفية/ ليلاً
تبتلع العتمةُ ـ منا ـ أفواجاً
فتعوم ضمائرُنا حول محاورها..
نتقيّأها ـ
ساعةَ ينهضُ في القبر العائمِ
«فهدٌ..»
كان يدوّن أحوال الناس العاديين/
الناس المنسيين على أطراف مذابحهم..
و«طويل العمر» يعيش على الذكرى
و.. «يراودها عن نفسه»!
يمدحها/ يقدحها!
يرثيها، أو يصعقها بطلاسمه
ويحاورها ـ في الثالثة صباحاً ـ
ذكرى ألواح الصبار العالق في الحلقوم.

رؤى محترقة (1)

غابرونَ،
وتوسَّدْنا الأساطيرَ
وأرتالَ الجثث..
المتاريسُ التي لم تأتلف يوماً مع الثورة

كانت خبّأتْ ـ في عتمة الفجر ـ
سطوعَ النجمةِ الحمراءَ من عين العسس.
ومضت تحفر للسّرو الخنادق،
ليطوف الوطنُ المهزومُ في النهرِ
وتخضرّ العيون الدامية.

رؤى محترقة (2)

غابرونْ
ليعيدوا للتضاريس الجنون!
ـ الناس جُنّوا!
ـ والأجنّة؟
ـ غادرت حبل المسرّة..
ـ وشتاء الأفئدة؟
ـ يشهد الآن:
هو ذا الشاعر
قد جُنَّ
حنينا ورجاء.
ـ والذي يجلس فوق العرش؟
ـ يستبدل بالنار
جنون العظمة!

وحدانية سحيقة

عندما ـ مع الصواعق السحيقة الظل
تتدفق الجماهير من «جادة الثورة»
نحو حائط الحرية المثالي
تستبدلها «ثورتُها البيضاء»

بالقصائد المهزومة قُدّام خيول المعركة الفزعة..

**

وحيداً/ موغلاً في وحدانيته

يرتمي الشاعر

على عنق حصانه الجريح!!

(*) اشتهر أن «نيتشه» ارتمى، ذات مرة، على عنق حصان وقف صاحبه يجلده، بلا رحمة.

(باقة الغربية/ المثلث)

---

* المؤلف شاعر فلسطيني مقيم في باقة الغربية/ المثلث.

قصائد

محمد حسيب القاضي

صيف 96

بقليلٍ من الصيف
أقل من وردتين، وطائر كركزان
عندما السهرة التي في الأعالي
حيث العتمة رجراجة
(ربما بين ساقين مفتوحين على الشدو)

ساعةٌ تُدحرج الوقتَ
(أعني ذاك القنفذَ الذي بنصف إغماضةٍ)
ثم هبوط السماء من جهة
ورائحة الجنس تلمع فوق رؤوس أعشاب الحافة
هل نتهيأ للكمال
قبل أن يستوي البدر على ثمالةٍ؟

ليس الأسلافُ،
ولا فخذك المبقّع بحبرٍ

حصتي من الغبطة والندم
ربما سهرةُ الأمثال
ناحية صيفٍ أولَ
حين طار الكركزان بحكمة سنبلةٍ
لا تكفي لدفنِ إلاهةٍ
لمَ الآن رعاةُ الظل والبخور؟

في الذروة كلٌّ اللاشيء
وللضباط أكتافٌ مفضفضة بسرابٍ وبهارج فلقتين
لا لم يكن الإسكندر.
حين ضربت على أرواحِ الأزهار
بأرغولٍ
انجرح الوقت.. وسال على الخدين.

قالت: لا تطلب أكثر مما أخذ النائح مني

بخسوفِ شمعةٍ عند رأس البحر الميت
نضع زهرةَ نسياننا تحت عنايةٍ، ونصلي.

قال العابرون: سلاماً
لحظة مرّوا بآلات الشخير
في تلك الوجهة.

كان علينا أن نلاحظَ الصناديقَ الضخمة
التي يرتفع منها أقزامٌ غيرُ منظورين
أن نلاحظ أيضاً،
إن القمر كذلك
يملأ المباصقَ، وحاوياتِ النفاية.

أريد أن أنام في سرير أعلى من يقظتي
إنه صيف غزة، وما بقي بين أصابعي
أمسح به على براعم النهدين.. حيث يبدأ الله.

من يناديني؟ اللانهاية، ربما
لأقولَ ما ليس يشبهُ فمي، سنتبادلُ مرآتينا.
ونتعرّى للتراب فجأة.

لماذا كحلكِ يفشو، حين أتذكر غيمةً؟

القديس الذي يزني بساقٍ ميتةٍ.
هو أبي الروحي.

عندما سقطت النطفةُ كفقّاعة صابون
قال لي: هذا أنت.

للعنبر غوايةُ نسيانك فوّاحاً
إجلسي على ركبتي كالهباء
سوف أخاتل أطيافي بفزّاعةٍ
تاركاً بعضَ الغسق في كتفيَّ لأصبو

الأبديون على الليلكِ ناموا
يا أبانا الذي في سماوات كرسيه
وسع إسمُك ما في العصا والخرز
ولك الأمر يا مَن وهب
يدنا للسراب الرحيم
وقال إملأوا بهواء الخيال جرار الذهب.

لك كل المشيئة واللامشيئة لك

فالحمد والشكر يا أبتِ

.....

.....

أف يا لهذه الوحشة التي تنحني كجدّة!

(10 نيسان 1996)

الحفرة العالية

في الحفرة العالية
المسبار، والرأس والمسرجةُ الآخذة
لم ألاحظ كما ينبغي أن النومَ كان
بطريقةٍ ما ينقّط
ولم أسمع الهسيسَ الذي يلمعُ فوق
مربعات الحجرة
ما عرفت أنه الليلُ يجذّفُ بذراعٍ واحدة
في المكان نفسه الذي اختفى فيه بحارتي من
قبل
أما كان يتعينُ أن أنقل فضلات عظامهم
ومصابيحهم
المهشمة إلى الحفرة العالية؟

صورة تجريبية لـ (رينه شار)

(1)

بعد الباب
«القفزة الجانبية آن انتهت»
لو أنه لم يوقظ أحداً

لو أنه لم ينتبه عندما..
لو أشار فقط
لو بالمظلة لم يضرب على الليلك الذي
كان أرواحاً
لو حاول شيئاً ما قبل العتبة
.....
.....
أقلَّ من يديه كان النهارُ خفيفاً
لينحني أكثر، ويمرُّ
الأب ذو النظرة المرفرفة
يُغوى اليقين كما فَقْمةٍ مذعورة
بالمحبرةِ، والبياضِ المفاجىء
هل كان يتعيّن أن يرفعَ هلالَ الشهرِ على حلمتين
قبل أن يتدحرج الخشخاشُ من يديه ويتهشّمَ
قربَ السرير؟
دائماً في عراك الذهب والبخور
كلُّ ما يتخلّفُ من أحلامٍ ورمادٍ
يخصُّ قوّته
أيضاً الماءُ المغسولُ للساعاتِ والأبواب
التي تُطلُّ على الكلامِ في الجهة المقابلة
ربما من دون أن يكونَ علينا أن يدنو أحدُنا
من الآخر
الصمتُ وحده يتنفَّسُ
حيث ما تزال صاعقةٌ في الثياب تدخّن..!

(2)

مرةً أخرى
قد يعودُ على الخُطوة العجولةِ في اللحظةِ ذاتها
التي تطلّ منها نوافذُ وأصواتٌ، تنمحي
بمجرد أن يحدسَ. خلف الشمعة بان كأن لا.
جسدُه الغائمُ الذي يتبعه بعلوٍّ سهره،
ليعلّق الثواني المتجلّطةَ على الرفوف.

(3)

.. ودوماً الشيءُ نفسُه بعد أن لم يكن
ذروةٌ مغنّاة إلى جانب الكأس الثانية
أحياناً السماوات التي غرقت في الثمالة
ولا يبقى غيرُ الأطيار تطفو على الصفحة الخالية
هل كان الليل يأخذه من الورد النهِم
لملاقاة اللا أحد العابر؟
غالباً، غالباً بعد الكأس الأخيرة
يلمس بأصابعه الضفة الأخرى كي يستردَّ جسمه
في كل مرة

(4)

ومن يتكلم على الليلك
ربما فمنا جعل الدوريَّ مُنفراً
أو قد ننفخُ في القصبة ترابَ الشهوات،
ونتنقل في المجاز بأوراق الجنّة
ـ لا تلعب بعيداً عن الباب
فالنهار أطول من سهادٍ

.....

.....

قد يكون جسدُه غيرُ المأهولِ الذي ينتظرُ
عودته!

1 ـ بيت الطاعة

حركةٌ، إشارةٌ ما بعدها أيُّ شيء
الساعةُ أختنا التي تدحرجُ اليقطينَ
من أعالي السهاد.

من يناديني من أسفل الصيف؟
الشمعدان الذي مال على سهونا
لنطفو قليلاً؟

لو لم ننقّلْ أحلامنا كقطع الشطرنج
لو وضعنا الملحَ في أطرافنا قبل أن
ندخلَ بيتَ الطاعة..

إنه خبزُنا بدرُنا المرفوعُ على عصاةٍ
والذين مرّوا أخفَّ من ظلالهم، لم ينتبهوا
إلى أن بنفسجاً يغمرهم.

(هل كان يجب أن نهشَّ بجريدةٍ
يومَنا الذي يطنُّ فوق جيفةٍ)؟

في القبو وضع كلٌ منّا مومياء تشبههُ
بعد قليلٍ اختلط الأمر، ولم يستطعْ
أحدنا أن يميّزَ ملامحه عن الآخر..

ربما الغبارُ ليس إلاّ
بعد العودة إلى كسور مرآةٍ
ولطخة أوقيانوس!!

2 ـ كل ما في الأمر

سوءُ الرغبة
حين امرأةُ أبي انزلقت في سروالي
هذا كل ما في الأمر، حسبما أظنّ!

3 ـ البقعة

أحياناً
اليد التي تمرّ، بل غالباً
ثم بعد ذلك
كلُّ شيء
ما عدا البقعة أسفلَ الفانوس
حيث لا يرى بعضُنا بعضاً إلاّ بالكاد..

4 ـ الحافّة

ضوءٌ، ذبابةٌ، جبل
إلاّ المنحى الذي فجأة
بينما اللمعانُ يتمشّط تحت
للواقفين على طرف الحافّة!

5 ـ رعشة

المنادون من الفجر الذي كثيراً ما مرّوا تحته

دونما ذاكرة عند الحفرة التي تموّهت،
بآخر شمعةٍ في جيوبهم دائماً
حيث الدهليز، بعدُ لم ينتهِ
والمرآة أضيقُ من وجوههم..
أُرعشوا!

* المؤلف شاعر فلسطيني عائد، يقيم في قطاع غزة.

غَسَقٌ مُهرَقٌ ونایاتٌ مُكَسّرَة

(أتشرف بأن أرفع هذه القصائد لعينين عسليتين
حزينتين تشربان الأرض في شبه صلاةٍ صامتة..)

بشير شلش

المجوسيُّ الأخير

للنّارِ وحدتها، وللرُّمانِ سُندسهُ الحزينْ
أطرقُ ظلَّكَ العاري،
وأدوسُ في حزنٍ ظلالَ الياسمينْ
يا أيُّها المتروكُ خلفَ ندائنا،
وخلفَ ما فاضتْ معاني الله من صُورٍ على عشبِ الطريقْ
يا أيُّها المتروكُ في صلواتِنا،
في النارِ والأسرارِ،
في رفاةِ الميّتينَ، وفي ابتهالِ العاشقينْ.
وحدكَ الآنَ توزّعُ نارنا لمواقدِ الغرباءِ
تعلفُ خيلَهُمْ،
وتُطلُّ في المساءاتِ الحزينةِ شاحباً
كالسُّندسِ المتروكِ دهراً في أقانيمِ الحنينْ
كاذبٌ صفصافُ دربكَ، والخريفُ هو الخريفْ
موتى وأشجارٌ بلا وردٍ، وأروقةٌ

لهوادجٍ تتقاسمُ العشقَ
كما يتقاسمُ الموتُ الرغيفْ
كاذبٌ صفصافُ دربكَ، والأنينْ
بحّهُ الناي التي ضاعت،
على خمرٍ يُغنّي للرّمادِ وللسّنينْ
....
....
للنارِ وحدتَها،
أرفعُ لإسمكَ العاري على الوردِ سلاما
ماتت عصافيرٌ على شجرٍ لحلمٍ آخرٍ، والظلُّ قامَ
عن وسادته، وأسدلَ ما تبقّى من حطامٍ وزبدْ
للنارِ وحدتها، وأنتَ
في كَرويّةِ الأرضِ تُسافرُ مثل عصفورٍ وحيدْ
لا غيمة لتطلَّ من شُبّاكها على أرضٍ بعيدةْ
لا نجمة تُسكنْكَ في حريرِ صلاتها، لا قصيدةْ
تأتي وتسرقُ عاجَك المنسيَّ في رملِ الجسَدْ
هل كانتِ الأرضُ نداءكَ العفويَّ
أم كان الجسَدْ،
بلدٌ تحرّك كاصطفاقاتِ الحمامةْ!
....
للنار وحدتها، وللهيجان أشرعةٌ بلا مرفأ
أطلُّ على غبارٍ أثارتهُ خيولُ الغرباءْ
وأسرقُ موجة النورسِ من شُعاعٍ ذهابها
ومنَ المُسدَّسِ،
آخذُ الطلقات للميلادِ والموتِ
وأُعلي رايتي أيقونةً في أسطحِ الصمتِ..

....

....

للنار وحدتها، ونزوتها
وللدّخان القادمِ أن يتعرّجَ كيفما شاءت يداهْ
وأن يُصلّي،
لغرورِ السوسنِ المتروكِ لُغزاً في مداهْ
وللمجوسيِّ الأخيرِ على بساطِ ندائنا،
أن يحترقْ
أو تستقيمُ بهِ الأيائلُ لمدارات الحياةْ.

(96/11/14)

غسقٌ مهرقٌ ونايات مُكسَّرة

نغَمٌ فالتٌ فيما تبقّى من كلامٍ حولَ رائحةِ النبيذ
وبهاءٌ، يتبخّرُ في زهوِ أغنيةٍ ذابلة
شربت كأسها الأقانيمُ والأشجارُ
وضاعت في عطرها القافلةْ
أيّتها الأرضُ خذيني، لسؤالٍ
ضاعَ في البالِ وأغرقَ، وانثريني
فوق صفصافِ الغروبِ، على رياحينِ المدى، أو علّقيني
للرياحِ، لكي تمرّ رماحها من أفق خاصرة الندى، وبايعيني
كي أردَّ للأرضِ الصغيرةِ شالها وخمارها ووردتها الذاهلةْ.
نَغمٌ فالتٌ فيما تبقّى من رمادٍ حولَ قنديلٍ مُضاءْ
ومرايا لغريبٍ، حطّتْ هوادجهُ الحزينةُ في انبعاثات المساءْ
أخذت أغانيها السنونوةُ الحزينةْ،
وهامت في تقاسيمِ المدينةْ،
مثلما هامَ المحبّونَ القدامى في بنفسجةٍ قاحلةْ.

قلتُ للصوتِ الذي يأتي من الأبعادِ
ثمّ يوغلُ في انحساراتٍ جديدةْ:
إنَّ البلادَ كلها أكفاننا
والأرضَ أغنيةٌ شريدةْ
فبأيّ ناي ٍخبّأ آدمُ عشقهُ الأزليَّ
والأرضُ وردٌ ذابلٌ ويمامةٌ
وغبارُ موتٍ فوق أروقةٍ جاهلةْ.
نَغمٌ فالتٌ فيما تبقّى من دخانٍ حولَ نارٍ مُطفأةْ
ونبيذٌ قادمٌ من عاجِ نشوته الأخير
إلى مرايا ميضأةْ..
نغمٌ فالتٌ في صيغةِ التكوين
والدمُ سيّدٌ، والخمرُ، والموتُ، والغُبارْ
والأشياءُ تنأى في رُمّانِ نشوتها
والأرضُ غيمٌ وانتظارْ

(96/11/4)

غبارٌ على أنشودةِ الراعي

راعٍ أسمرُ وخريفْ
يرعيان الضأنَ والأفكارَ في غيمِ الجَبلْ
والريحُ تعبرُ أنثىً غريبةْ
تطرقُ بابَ الخرافَة في تأملها السريع
تسرقُ الصفصافَ من ماءِ وحدتهِ
وتقودُ غيمات المساءِ على طريقٍ من كَسَلْ.
غبارٌ على أنشودة الراعي، تقولُ الريحُ
للصفصافِ لا وقت لتكملَ ظلّها الصلواتُ
ولا صمتَ لينفجرَ التدفّقُ من أناملهِ الحزينةِ

في بحّةِ الناي البعيدةِ كالأملْ.
راعٍ أسمرٌ وخريفْ
يرعيانِ الضأنَ والأفكار في غيمِ الجبلْ
ويطلُّ عليهما الحزنُ لينشرَ ظلّهُ
كافرٌ يسجدُ للصمتِ على موتِ هُبَلْ
فماذا تقولُ الريحُ للأشجار
إن مات العاشقُ عشقاً
وداست على ظلّهِ نزوة الجَبلْ.
راعٍ أسمرٌ وخريفْ
يرعيان الضأن والأفكار في غيمِ الجبلْ
تأكلُ خبزهما الطيورُ
وتهرقُ خمرهُما الظلالُ حينَ تحزنُ
ويأتيانِ إلى تسابيحِ الناي
غريبانِ على عجَلٍ
راعٍ أسمرٌ وخريف
يرعيانِ الضأنَ والأفكار في غيمِ الجبلْ
يبكيان حينَ ينفرطُ الغروبُ على غيابهما
منافٍ، أو بلادٌ تفرُّ من صوتِ الحَجَلْ...

(96/10/20)

أرقٌ، أوسمةٌ مستوحشةٌ، ونوارسُ

..أذودُ رُخامَ الأشياءِ عن غيم يدي
وأنعفُ حزني كالقمحِ على ملاءاتِ الخريفِ، وعلى ثيابِ الحُلمِ
ساطعاً يأتي المساءُ، تأتي التباريحُ القديمةُ من مرايا عشقها
يأتي الحمامُ،
ويطيرُ أبعدَ من صهيلِ هديلهِ..!

قُلْ للنبيذِ أحزاننا كبُرتْ
وطار العاشقُ المنسيُّ في ترانيمِ دمه
ألقى التيحة للحصى واللازورد
ومضى لميضأةٍ على أهدابها صلّى
فشجّت مراياهُ السّهامُ..
.. أذودُ رخامَ الأشياءِ عن غيمِ يدي
والغيمُ عنقاءُ تغمّدها النبيذُ
وأسكرتها نشوةُ الموتى، وهامت
في مفاصلها الفصولُ وأدركتها الكائناتُ.
مُفضحٌ حزنُ الأشجارِ، وطوطمُ النبوءاتِ القديمةِ
في أرضِ بابل. قُلْ للنبيذِ سلاماً أيها الصدرُ الحنونُ
سترفُّ بعدَ رمادها أيقونةٌ وتُعيدُ أسرابَ الفراشِ إلى فضاءاتِ الحكايةِ
ويُطلُّ من صدري عليَّ مُؤرَّقٌ:
أينَ البلادُ، وأنت وحشتها وصبّارُ انهياري
أينَ النبيذُ، وأنتَ سيّدهُ. وهو النبيذُ
أيقونةٌ غبراءَ في موجِ انحساري
أين الكلامُ الذي صارت زنابقهُ
مصابيحاً مُطفأةً، ونوارسَ
ترتمي في الجرحِ، في الزبدِ البعيد، وفي انتظاري..
هذا المساءُ لغيمٍ آخرٍ يبكي
فاسرجْ جوادَ الحُلمِ
وليعلوُ الكلامُ...

(96/12/4)

* المؤلف شاعر شاب يقيم في عرابة/ الجليل. والقصائد مأخوذة من ديوان معد للصدور قريباً.

سليل القصب

وسام هاشم

أقولُ له،
انفتحتْ زهرة الحرب، حين انغلقت نثتْ علينا
أخي ميتاً والآخرين وقلباً كسيحاً ومئذنةً تجهشُ
بالقنابل.
يقولُ: «الساحرات» وقهوة الكافيتريا المريرة
والبرتقال الذي يؤكلُ بالفرنسية، كأنهُ أيامنا
التي سهوناها
كفهُ تريدُ أن تكتبَ القصبَ فترسم النبال
تريدُ عينهُ أن تبصرَ القرية مجزوءةً، فترى الحريق كاملاً
شفتهُ وهي تنطقُ الأسفلتَ، كانتْ تريدُ تسمية الأنشوطة
عزلتهُ الشديدة خلفَ بنطاله المعطوب
وهي تسعى إلى الجبلِ، اندلقتْ على سفح
الجريدة، بحرفٍ ولافتةٍ أعرجين،

يا سليل القصب، عشرات الأسراب من دجاج الماء
ابتلعتها المشاحيف
يا سليل الدم الذي غطى نصف الشتاء، وظلّ يرتجف
عربة الصياد انقلبتْ، وما زلت تشمّ رائحة العرق
«هل نشتري سمكاً ثملاً؟»

يا ابن الظلام
العانس المضيئة من فخذيها حتى آخر الحقل
تخبىءُ صورتكَ التي لا تشبهها ولا تشبهكَ
في شباك المنزل
ويا زعنفة المطر، هل انكفأ الفانوس على جثةٍ هربت
من قاربٍ يحملُ الكبريت الأخضر والمسدسات

الإبن البار للكلمات، الأصغر من آثار التهريب
العائد من البرد، لأنه كان الذاهب إلى البرد،
الذي بيده أزاحَ الفحمة عن اللؤلؤة، فوجدَ فحمةً تحتها لؤلؤة
المليءُ بالحياة من فرط الموت.
المحارب لأنه الراجع،
الملتصق بالحدود حدّ أنه أخذها معه إلى المنزل ودفأها
وفي الصباح فرّت من فراشه إلى فراشِ المخفر
البائع للمطر بدنانير المياه.

قالَ له مديره: إلتهم
قالت له امرأته: إلتهم
قالَ له إبنه: إلتهم
قالت له أمه: إلتهم
قالَ له الضابط: إلتهم
قالَ له القاتل: إلتهم
قالَ له السائق: إلتهم
قالَ له النادل: إلتهم
لم يكن جائعاً، فقط وجد نفسه معلقاً على سنّارة
وأمامه فم سمكةٍ كبيرةٍ مفتوح!

هو إبن بار

جاهلٌ ونبيٌّ، جعلته السنوات منفى لنفسه،
غموضهُ له أرقام بسيطة على ورقة التموين
أخضر لأنه يحب المياه
أزرق بسبب الدمّ،
أحمر بفعلِ الأعشاب،
يجيدُ إطلاق الرصاص على رأسه تماماً في الفم
وما زالَ يتمرّن يومياً على ذلك
يتعجبُ من التوقفِ إلاّ سريعاً،
وبسبب كل هذا، لو نظرتَ إليه
سواء وهو في شارعِ الرشيد،
أم في ساحةِ العرضات،
أم تحت مقص الحلاّق،
أم أمام إطلاقة القنّاص،
أم على لسان صديق،
أم قبالة المجد،
أم بجانب الجوع،
أم بالقرب من صمته،
أم وهو يرضع أيامَه،
أم حين يمدُّ يدهُ إلى سيجارته قبل أن ينام
أم حين يطفئها بوجه أحلامه
أم وهو في حضنِ امرأةٍ ما
لوجدته يهرولُ سريعاً كالمجنون
ويصيحُ:
ـ أنا إبنٌ بار للكلمات المثقوبة فقط.

---

* المؤلف شاعر عراقي مقيم في عمان/ الأردن.

أيام ناحلة

باسم فرات

وأنتِ معي
إنزلقتْ من يدِ الله تفاحة الخلق
واغْتسلَتْ بأنوثتك الوارفة
لأجلك تخلع قمصانها الشمس
إذ تَستَحمّ
ببوحي إليك
وبوحي احتراق المسافات
في العري
صرخة غيمٍ تُلاحقُ رعشة ظلّكِ
شهوة أيامنا الناحلةْ
صهيل الطفولةِ
في غابة الروحِ.
من شفتيكِ جنينا العسلْ.
وقلنا التمني منافٍ لها نكهة الجمر
ترنيمة الشفق المُتراخي على كتفيكِ
لهاث الشروق على وجنتيكِ
فمن عَلّمَ البحر تسبيحة الياسمين؟
جنوني
احتفاء بغاباتك السرمدية

رحلتنا الغجرية خلف ظلالك
ـ كل ظلالك عالية ـ
وانبهار الندى بطراوتك البكر
فرحة عصفورة بنشيد الصباح
آهِ سيّدتي
وجعي مثمرٌ وحياتي جفاف
وعند سواحلك النرجسية تغفو ظنوني
أُقطّر عمري على راحتيك
وقارورتي النجم
شعري يسيل عليكِ
فأسهو
أتيهُ
الرياحين تغدو ملائكة
تحتفي
كلّ بوصلةٍ
تشير إليكِ
فأنتِ ينابيع أحلامنا المقبلةْ
المدى غارق فيكِ
والوردُ يسبحُ بين أناملك المترفهْ
كم حرثتُ السماوات كي يعبر القلب
أسواركِ العاليهْ
وأدمنتُ حبكِ سراً
وكنتُ علانيةً أتهَجّدُ
أنثر في دربك الصعب
نُسكي وأغنيتي
والندى شاهد

يندف الثلج قلبك
والدمعُ آخرة الليل بعض رفاقي
فسبحان نهريك ما ارتبكت خطواتهما
يتطاول حزني وضحكك
ينفجر الشوق باللوعة المستديمة
تمطرني الذكريات بوابل من شغفٍ
فأقولُ: لماذا أُحبكِ؟
كيف تركتِ الشبابيك حيرى
تراودها اللهفة المشتهاة
تدور حواليك مترعة بالهموم
وهذا الفتى المشرقيّ
له عبق النخل
موال أمٍ عراقية في المساء الجنوبيْ
المساء الجنونيّ
حنّاءُ أيامهِ تستفيق على شعرك المتشابك بين الضلوع

تحجّ القصيدة محرمة عند بابك
يا منتهى قلقي
أرقٌ يرتدي أرقي
وهيامي بلادٌ من الأمنيات
حقولٌ من الحلم والآس
تغفو على حاجبيكِ
مصابيح تلسعُ نصف احتمالاتنا النازفهْ
لماذا أحبك؟
أنتِ النساءُ توَحّدْنَ في امرأةٍ.. عاصفهْ.

* المؤلف شاعر عراقي مقيم في الأردن.

الضجيجُ الذي هدرَ في الصمت تطرق أمواجُهُ الظنّ

جهاد هديب

(1)

حين عاد آخر مرةٍ

أوصدّ باب المغارة بحجرٍ ثقيل.

حين تبعوه إليها

كان عطش كثير يفيض من الجرار،

وخطى ذئب قرب شمعة سقط ضوؤها على الجدار الذي تعرّق بشيءٍ كأنه ندم

أو

فرح.

لم ينتظروا

طرقوا الجدار ذاته، ومضوا فيه

إنهم إخوته السبعة

الذين خرجوا من فكرة الألم.

(2)

كلما أنجبتنا الأزقة،
جرت خلفنا الذكريات كأنها كلابٌ ضريرة:
طافت حولنا، تشممت أقدامنا ثم ابتعدت.

الغرف التي آوتنا، أخيراً، كانت واطئةً
حتى أننا سبّبنا لها سعالاً؛ ولم تنفع رقى خبأناها بين الحجارة،
ولا نزحت تلك الأرواح كثيرة الأرق عن الشجرة
التي صارت تشبه امرأة حامل، مع أن بخورا كثيراً أُحرِق حولها
إنها تدوِّر ظلها إلى الجهة الأخرى حين ترانا

ها نحن قبالتها الآن
عيون ثابتة تقلّبُ الفراغ
شفاهٌ مزمومةٌ وأيدٍ معقودةٌ إلى الخلف
وتقلّبنا الحيرةُ يميناً وشمالاً.

(3)

تتلكأين.
أهدابك طائعة لأنفاسك
إنها
تبدلني
أهلي

لستِ بريئةً كالثلج
لكنك أبديةٌ كالرمل، كالرمل والمعرفة
وفيما يحدثني جوعي أنك خبزي؛

أخاف اقترابك مثلما أخاف قصيدتي المؤجلة.

غير أنني أسير نحوك، مربوطاً بخيطٍ ما أجهل
تتقرّى أصابعي الصورَ
وبعض ظنون تتقدمني.

(4)

الذين ما نشدوا غيابا
لم تغرهم أشجار بعيدة بفاكهة للندم.

(5)

الحديقة ما زالت معمتة.

الأشجار ـ بالكاد ـ تتلمس أطرافها
وترتاب من ريح تهزُّ الأعشاش،
وتنكرت المقاعد لأطياف مَن مرّوا،
كذلك العشبُ، ها هو يتثاقل من خطاهم
ومن الوطأة التي تذكّر بهم دائماً.

رغم ذلك
ظلّ عمود الإنارة ينزف الضوء بلا طائل
يقف في الزاوية المظلمة
ويناكف ظلاً تعشّقته العتمة من زمان

مسكين حقاً؛
لشدة ما دثّرته الوحدة بكثرتها

صار الحنين مهمة شاقة
تليق بالعابرين.

(6)

لماذا غاب الرعاة عن أحلامهم؟
لقد مشت وحدها نحو القطيع.

لم تكن خوابيهم ممتلئة حين ذهبوا في الجبال،
حملوا فانوساً كي تتحاور الظلال مع عزلتها، ومرآة قديمة ينظرونها في الليل
فيبصرون خطوباً قادمة.

الأرجح أن ذئاباً سارت في نومهم تلك الليلة،
كانت تسقط في حفرةٍ؛ وعندما ذابت خطاها في الصباح
عادوا إلى الحفرة ذاتها
لم يعثروا على لقية
إنما دفنوا خبرهم هناك.

هبطوا من الجبال وأصواتهم المتسخة بسناجٍ تردد صدىً
لرغبة مبهمة
وفيما تتهدل الأيدي وفق إنحناءة
ولعاب يسيل من الزاوية اليسرى لكل فم
كانت كل عين بمفردها تتلكأ.

(عمّان/ الأردن)

يوم الحمامة

ناجي ظاهر

لحظة حطت تلك الحمامة البيضاء، الناصعة البياض، الرائعة الروعة، على كتفي كنت في طريقي إلى بيتي لمقابلة الزوجة الطيّعة الحرون، المُحبّة الكارهة، القابلة الرافضة، المقدمة المحجمة. تلك الزوجة أذاقتني الأمرين، وتركتني دائماً نهباً لمشاعر متناقضة، لا يستوي لها حال، ما أن أتأكد أننا معاً، وعلى وفاق، حتى يدبّ الخلاف فيما بيننا من جديد. وما أن أشعر أن الخلاف جاء كالنار العاصفة، حتى يأتي الإتفاق بسرعة. قلت لنفسي ذات يوم: حضورها مرّ وغيابها أمرّ، وأيقنت بعد سنوات طويلة من الصراع أن ما يجمعنا أكثر مما يفرقنا، وأنني لا أستطيع أن أعيش بدونها. هي لي، وأنا لها، لا فكاك لأحدنا من الآخر، كتب علينا أن نعيش معاً، ونبكي معاً، ونضحك معاً. وإثر كل خلاف، كما هو الأمر الآن، أعرف أننا سنتفق وأن نار زوجتي ستكون برداً وسلاماً على جسدي الخائف.

ولكنني أبقى متوتراً. إيه أيتها الحمامة، كم اشتقت إليك، وبحثتُ عنك روحي. وها أنت ذي تأتين الآن وأنا مشتاق إليك. وكلي شوق إلى سمائك الواسعة الرحبة. ولكي لا تطير حمامتي، شقيقة روحي، حبيبتي الموعودة، الآتية بعد سنوات وسنوات من الترقب والانتظار، لم أتحرك، لم آت بحركة، ولا بنأمة، وقلت لحمامتي: أريدك أن تبقي مكانك لا تبرحيه فأنت شعاع الأمل الوحيد في سمائي. وانتقل الفرح إلى روحي. ولكنني لا أملك الجرأة، وهل أجرؤ على الحركة فتغادر تلك الحمامة؟ وتُبقي وراءها حزناً لا حدّ له؟ أنا تعودت على الحزن، هذه حقيقة، فكل ما أتى به الماضي، لم يؤدِ إلا إلى ما أنا فيه، لكن حينما تأتي لحظة الفرح، فأنا حاضر لها بالمرصاد، ولن أتنازل عنها بسهولة، هكذا أنا، أتشبث بأية بارقة أمل حتى لو كانت شحيحة وخابية، ولا يراها الآخرون، وليقل عني الأصدقاء، بعض الأصدقاء، إنني حالم وبعيد عن الواقع وواهم. أما حمامتي فستبقى فوق كتفي أطول فترة ممكنة، حتى لو كنت في حلم فإني قادر على التغلغل إلى أعماق اللحظة، وإذا عجزت الذاكرة عن تسجيل تفاصيل ما يحدث، فلن أحرم نفسي من هذه المتعة الرائعة، متعة أن تكون مع حمامتك، وقُرّة عينك وأحلى أمانيك!

الزاوية المتحركة ببطء لا يمكن أن يلمسه أحد حتى حمامتي فوق كتفي، أدت إلى ملامسة عنق محبوبتي المتحفزة للطيران، وللتحليق في السماء البعيدة؟ وفي اللحظة التالية التقى بؤبؤا العينين. الحب في عيني التقى بالحب في عينيها، وكذلك اليقين. في تلك اللحظة، فقط، أدركت أن ما بحمامتي يشبه ما بي. وفي اللحظة التالية بدا لي، بحاستي السادسة أو السابعة أو ما شئت، أن بإمكاني أن أنط وأرقص، دون خوف من مغادرة الحمامة. أيقنت، بيني وبين نفسي، أنها مهما حدث، الآن على الأقل، لن تغادر.

الحركة أدت إلى حركة والحمامة الرائعة الجميلة الطيبة، أدركت ما بي من حزن، فقررت أن تأتي إليّ. اختارتني من بين جميع الناس، أنا المليء بالحزن، وبالخلاف، أنا الذي لا يستطيع أن يقيم أي نوع من المصالحة بينه وبين الدنيا، رغم ما يحاول أن يبديه من تفهّم للآخر.

وهكذا حركة تؤدي إلى حركة. وهُبْ، ها نحن نرقص. وها هي الحمامة تنطّ من كتفي إلى كتفي الآخر، إمّحى الفرق بين أجزاء الجسد الواحد، وحمامتي، قرّة عيني، تنطّ هنا وهناك. يميناً ويساراً. وأنا أنط معها. نطّ حمامتي ذكّرني بزوجتي، بعروستي، بالعروس التي جاءت ذات يوم بثوبها الأبيض، مثل ريش الحمام، وراحت تداعب كتفي المتوفزتين بيديها البضتين.

في عيني حمامتي رأيتُ العينين المسالمتين لزوجتي، فأصابني مسّ من حنين إليها وإلى خلافاتي معها، وإلى إتفاقاتي أيضاً..

إيه أيتها الحمامة الزوجة، كم أحب هذا الجانب فيك! ونظر طفل مرّ قريباً مني إلى حمامتي العزيزة وقال لنفسه: يا الله ما أحلى هذه الحمامة!

أعرف كم يُحب الأطفال الحمائم، هذه الحمامة البيضاء بالذات، لكنني لا أستطيع أيها الغضّ الصغير أن أعطيك إياها. هي اختارتني أنا يا بُني، يا حبيبي، أنا أحبك، وأحب الدنيا والناس، لم أدر ظهري يوماً للدنيا، رغم إدارتها ظهرها لي طوال السنوات الماضية، ولن أدير ظهري لك أيها الصغير... أتعرف ماذا سأفعل، سأجعل هذه الحمامة تلد الكثير الكثير من الحمائم، وسوف أنشر ذُريتها في السماء، أنا واثق من أن واحدة منها سوف تأتي وتحط فوق كتفك وستفرح بالضبط كما فرحت أنا، رغم أحزاني وخلافاتي مع تلك الزوجة البعيدة القريبة، لا تعتب عليّ يا بُني!

كل الناس الذين رأوني، في طريقي إلى البيت، دهشوا في البداية حينما رأوا حمامتي فوق كتفي، لكن ما أن رأوا الإنسجام المتواصل بيني وبينها وأدركوا التكامل بين جانبي الجميل وبين حمامتي حتى ابتسموا، ثم ضحكوا، ثم قهقهوا ورقصوا معي، كأنما هم أرادوا أن يقولوا لي: انتظرت طويلاً هذه اللحظة وها هي حمامتك البيضاء الموعودة تأتي لتضيء ليل أحزاننا وأحزانك الطويل.

حتى زوجتي، تصوّروا، لحظة لمحتني في مدخل الشقة وعلى كتفي حمامتي المضينة انتقل إليها فرحي وأغلقت الباب ورائي وراحت تحاول أن تلامس حمامتي، ثم لمستها وبدا الفرح في عينيها، إطلع، إطلع أيها الفرح من هاتين العينين العزيزتين، إطلع طالما اشتقت إليك. وطال سكونك هناك في الأعماق.

وقالت زوجتي بلهفة: هل أغلق النوافذ حتى لا تغادر؟

- ليس ضرورياً.

- ولكنها ستطير.

ـ لن تفعل.

ـ وإذا فعلت؟

ـ قلت لك لن تفعل.

ـ أنت واثق منها إلى هذا الحد؟

ـ قلت بثقة: وأكثر.

زوجتي لا تصدق. وقد يكون من حقها ألا تصدق، فهي لم ترَ ما رأيت ولم تعش ما عشت، وأكثر لم تأتِ، في يوم من أيامها، حمامة بيضاء ناصعة البياض ولم تقف على كتفها. وربما دفعها هذا الهاجس الأخير إلى أن تقول:

ـ كم هي جميلة هذه الحمامة!

وهززت رأسي. بالفعل هذه أجمل حمامة رأيتها في حياتي، فيها من كل الحمائم المنتشرة في الأفق البعيد، وعلى سطوح مدينتي، ولكن واحدة منها لا تنسخها ولا تكررها، هي تفردت لوحدها بجمالها، أخذت من كل واحدة صفتها الجميلة، حتى اكتمل لها الحسن، فطارت، وحلّقت بعيداً في السماء الواسعة. ولما توفرت لها القوة، والحركة السريعة اللينة، حطّت السماء من ذاتها على ريشها. وأرسلتها لكي تحط فوق كتفي أنا من بين جميع الناس.

ورحنا، أنا وزوجتي، نرقص. وراحت الحمامة ترفرف فوقنا، ترقص معنا. امتلأ البيت بالحبور. وحينما تعبنا جلسنا وجهاً لوجه، وبعد لحظة قلت موجهاً الكلام إلى زوجتي:

ـ كنت أعرف أننا سنفرح، ذات يوم، وأن شيئاً سيأتي وسيقول لنا: الصبر مفتاح الفرج. صبرتم ونلتم.

ـ أنا أيضاً كنت أعرف.

ـ كنتِ واعية لكل ما يحدث إذاً؟

ـ من قال لك أنني كنت غائبة عن الوعي.

ـ عيناك.

ـ أنظر إذاً في عيني.

ونظرت في عينيها، أبحرت في قارب شراعي، وسحبتني رياح العينين الهنيئة إلى جُزر مجهولة، طالما هفوت إليها. وهناك استسلمت لأحلامي الجميلة، وجلست على حافة نهر، وأحسست بالحور العين يأتينني من كل فج عميق ويداعبنني، وبينهن رأيت حمامتي الساحرة، وتكاثرت الأنهار من حولي، وفي كل نقطة ماء لمعت على شجرة رأيت الروعة.

ولم أعد إلى الواقع، إلى البيت والزوجة والجلسة الطيبة، إلا حينما قالت زوجتي:

ـ ماذا رأيت؟

أردت أن أصف لها ما رأيت، وفي اللحظة الأخيرة ترددت. لم أصف، أحسست أنها ترى ما أرى وأن حمامتي، حمامتنا المشتركة، فعلت فعلها بنا.

قلت بعد لحظة صمت:

- رأيتُ أنك شقية.

وشعّت عيناها ببريق لم أرَ مثله من قبل وقالت:

- وأنت شقي أيضاً، أم أنك نسيت..؟

- أنا لم أنسَ.

وقالت وهي تلامس جناح الحمامة وتنظر، عبر النافذة، إلى الأفق البعيد:

- وأنا أيضاً لم أنسَ.. لكن لا تنسَ الظروف الصعبة التي مررنا بها.

قلت متذكراً الأيام الماضية، قبل هذا اليوم، يوم الحمامة، حمامتي البيضاء، وشاداً على أسناني الأمامية:

- وهل أستطيع أن أنسى؟

وصمتت زوجتي. لم تتكلم. كانت تعرف الأيام الماضية.

أغلب ما فيها خلافيّ: خلاف مع الدنيا، وأحدنا مع الآخر، خلاف مع الأقرباء، مع الأعمام، وأبناء الأعمام، ومع الجيران وأبناء الجيران، ومع الكلاب، وأبناء الكلاب، في الشارع، ومع القطط، وأبناء القطط. كنّا كلما حاولنا أن نكون صادقين مع الآخرين، يُفسر صدقُنا على أنه ضعف، فنحتار في ماذا نفعل، ونلجأ في النهاية إلى الخلاف، كحل أخير ووحيد، وكان المطروح دائماً إما أن تهرب، فتؤكد بذلك ضعفك حسب رؤية الآخر، وإما أن تقف ها لله ما الله، وليكن بعد ذلك ما يكون.

ومع هذا كله كان لنا أصدقاء، ومع أنهم كانوا قليلي العدد، لم يكونوا قليلي الفائدة.. وأكد هذا أنهم في الساعات الواقعة بين الضحى، لحظة وفود الحمامة، وبين الظهيرة، الآن، جاؤوا واحداً تلو الآخر، واتخذوا أماكنهم في غرفة الاستقبال الصغيرة، وبدوا ثلاثتهم وكأن على رؤوسهم الطير، ولم يحركهم في أماكنهم سوى كلمات نطق بها أحدهم قال:

- فرحنا لك.

- وأنا دائم الفرح بكم.

- صحيح ما سمعناه؟

- عماذا؟

- عن الحمامة التي حطّت على كتفك.

- صحيح.

وعبثت بالكتلة البيضاء النائمة إلى جانبي، فتحركت من مكانها واتخذت شكلها الطبيعي، شكل حمامتي ذات الجناحين المديدين. في تلك اللحظة، فقط، رأيت بين زائري الطفل الذي رأيته في الشارع، وتبين بهذا أنه إبن أحد الأصدقاء، وما أن رأيته حتى نطق وقال بحماس:

- الله ما أجملها من حمامة.

- ألم ترَ مثلها؟

- لم أرَ مثلها.

وقبل أن أنطق، أن أتسرع، أن أقول له: هي لك، قال أبوه إلى جانبه:

ـ ماذا ستفعل بهذه الحمامة؟

ـ لا أدري.

ـ كيف لا تدري؟

ـ لم أفكر في هذا.

ـ ينبغي أن تفكر.

وفكرت. بسرعة تذكرت الفكرة التي خطرت لي حينما رأيت الطفل في الشارع، وقلت بدون تردد:

ـ سأبحث عن طريقة لكي تصبح إثنتين وثلاثاً وأربعاً وخمساً.. وإلى ما لا نهاية من الحمائم. وسوف أملأ المدينة بها.

واقترح الصديق أن أهيىء لها برجاً تأوي إليه وتغادره إلى الفضاء الواسع. ثم تعود في المساء.

وهنا اعترضت قائلاً:

ـ لا يمكن.

ـ وهل يمكن أن تشاطرك، أنت وزوجتك، البيت؟

ـ لم لا؟

ولأول مرة، منذ دخلوا، تبينّ لي أن زوجتي في المطبخ كسرت زجاجة.

وهدلت الحمامة. فعدت إليها ليتكسّر كل الزجاج.

قال صديقي:

ـ أخيراً جاءت الحمامة.

ـ فعلاً.

ـ انتظرت طويلاً.

ـ لست نادماً. ولو عاد الزمان لانتظرت أطول ولكنت أشدّ إصراراً على الإنتظار. إنني آسف لكل لحظة قلق وضياع.

وصمت، ثم تابعت:

ـ كنت أعرف أن نهاية الصبر الفرج، وأنه سيفتح عليّ وستأتي إليّ حمامتي من الأعالي متدللة متمنعة.

ما أن ودّعت الأصدقاء وأغلقت الباب وراءهم، آملاً بانتهاء الشك الذي بذروه حول المكان الذي ستأتي إليه حمامتي البيضاء، حتى خاجلني إحساس بأنني كنت مخطئاً حينما لم أرد على صديقي بعنف. كان بإمكاني أن أقول له: هذه الحمامة ستأوي هنا وستأكل هنا، وهنا ستشرب. لكنني لم أرد. في البداية بذر الصديق العزيز بذور الشك، فكيف ستشاطرنا أنا وزوجتي حمامتنا الرائعة مأوانا؟ بعد ذلك انتقل إلى موضوع الانتظار والصبر ثم أكل بعقلي حلاوة، وكان له ما أراد. وزوجتي كسرت زجاجة في المطبخ لأنها شردت، سرحت إلى أماكن أبعد بكثير من الزجاجة. هي، منذ زمن، لم تكسر زجاجة رغم الخلاف المستمر معها. لم تكسر زجاجة. آخر واحدة كُسرت بيدها يوم الزفاف منذ سنوات كدت أنساها والآن، الآن، ها هي تفقد توازنها مرة أخرى.

هذه الأحاسيس خالجتني في لمحة بصر وقبل أن تأتي زوجتي ويبدأ نقاش أعرف إلى أين سينتهي. غير أنه لم يبدأ. وسبب ذلك أن المسافة بيني وبين الباب، وبيني وبين المطبخ حيث زوجتي، كانت أقل منها، بين الباب من الخارج، وبين الشرشوحة السمينة، زوجة جارنا الطبنجة، التي لا أعرف إسمها حتى الآن، رغم علاقتها، غير المرغوب بها، مع زوجتي.

وبسرعة لم أكن أتصور أنني قادر عليها قبلئذٍ قذفت بنفسي إلى غرفتي، وانقذفت ورائي حمامتي، أو قذفت نفسها بالأصح، وخيّل لي أن زائرتنا لم تنتبه لي فحمدت ربي ألف مرة، وأغمضتُ عيني، أفكر في حال الدنيا، كم فيها من أمور مقلوبة، وكم يتسع منطقها للمنطق. فهذه المرأة تأتي إلينا فقط حينما تشعر أن وجودها يخرب. وحين تعربد في روحها نوازع الشر. وهي تأتي دائماً على سيرة كل أهل الحارة. فلان يكره فلاناً. وفلان وعد فلانة بالزواج، ثم بعد أن نال منها ما أراد تركها وكبّ على قفاها مياهاً باردة. وخذ يا كلام. قلت لزوجتي ذات يوم: "هذه امرأة كذابة. ولا تحبك، مع أنها تمثل ذلك".. ولفّت زوجتي ودارت وكدت أقول لها: "الشرشوحة.. زوجة الطبنجة، لا يمكن أن يطلع منها شيء يسر القلب في هذا الزمن الرديء..".

لكنني ترددت ولم أقل. كنت أعرف أن زوجتي ستدافع عنها، ففي مرة سابقة أجابت على قولي عنها أنها لا يمكن أن تكون صادقة ما دامت تتحدث عن الجميع، وإن من يكذب ويلفّق الحكايات لك يا زوجتي العزيزة ممكن أن يكذب ويلفق الحكايات عنك، أجابت ببرود: "أنت لا تريد أن يزورنا أحد يا زوجي العزيز" وأغلقت بسخريتها هذه كل باب للتفاهم فيما بيننا، ولنبذ هذه القرادة المتسللة إلى جسدنا الغض.

في غرفتي استلقيت على سريرنا الزوجي، واتخذت الحمامة الودود مكانها إلى جانبي، وشعرت بالأمان رغم الخوف القائم وراء الباب، في غرفة الإستقبال.

ومرة أخرى رأيت ما رأيته في عيني زوجتي منذ ساعات. فأحسست بالأمان. أردت أن أنام، وما أن أغمضت عيني حتى أحسست بلغط، ومع مضي الثواني والدقائق ابتدأت بالوضوح. واستطعت، ربما بسبب ما أنا فيه من إحساس طيب، أن أميّز بين الصوتين المتحاورين. قالت الشرشوحة:

- كنت أعرف أن السعد سيزوركم.

وقالت:

- لقد تعذبتم كثيراً، وانتظرتم أكثر.

وأضافت، دون أن تسمع جواب زوجتي:

- أين الحمامة البيضاء؟ إن الجميع يتحدثون عنها في الحارة.

في تلك اللحظة ردت زوجتي قائلة:

- يبدو أنها دخلت مع صاحبها.

فقالت الجارة باستغراب:

- وهل صاحبها هنا؟

- نعم ويبدو أنه دخل إلى غرفته لينام.

- والحمامة؟

- يبدو أنها دخلت معه.
- يقولون إنها جميلة.
- هي كذلك.
- هل أستطيع رؤيتها دون إزعاج..؟

بعد ذلك لم أسمع كلاماً، وإنما شعرت بدبيب أقدام يقترب من الغرفة. وقبل أن يفتح الباب وتطل من شقه زوجتي استرخيت بحيث أبدو وكأنني نائم منذ دخلت إلى الغرفة. وأحسست بالشرشوحة تطل من خلف حد الباب. وشهقت شهقةً عميقة، وعادت الإثنتان إلى حيث كانتا.

وما أن سمعت تكسّر زجاجة في المطبخ، حتى تذكرت ما حدث قبل قليل، وأدركت أن القنبلة التي أحضرتها تلك الجارة، الصديقة، اللدودة، قد انفجرت، وأدت دورها على أكمل وجه وأتعسه؟ إبنة العرص تأتي إلى البيت وتفعل فعلها دون أن أقدر، أنا رب البيت، منعها؟! ورغم أنني سمعتها تقول لزوجتي: "إنكسر الشر" إلاّ أنني شعرت بالشر وقد ابتدأ يعشش في جميع زوايا البيت وأركانه. وفي تلك اللحظة بالذات بدأت أشعر حقاً بالخطر القادم مهدداً حمامتي البيضاء الناصعة البياض. لكن، لا، لن أسمح لهذه الحشرة السمينة أن تؤدي دورها في امتصاص السعادة التي وهبتني إياها السماء في تلك اللحظة الفريدة. لا هي، ولا غيرها، ولا كل قوى العالم والحكّام والوزراء، وغيرهم من التابعين وتابعي التابعين، بقادرين على انتزاع حمامتي مني. لا يهمني الآن ما قالته تلك العكروتة، فأنا أعرفها. وأعرف زوجها المتعتع وراءها، مثل تيس عاهرة. أعرف أن الخراب الذي تعيش فيه، وتتلطخ يداها ويدا زوجها به صبح مساء، لا يمكن أن يولّد غير الخراب. وإن القاذورات التي تملأبها، هي وزوجها، كرشيهما لا يمكن إلاّ أن تتمخض عنها قاذورات ومزيد من القاذورات.

كنت أعرف أن تلك المرأة هي الوجه الآخر لحمامتي الهادلة. وعليه، كنت أعرف أنها لا يمكن أن تسمح لحمامتي، لوجهها الآخر الإنساني الجميل الذي تخاف منه، أن تبقى هنا، وتذكرها بأن الشيطان انتصر على الإنسان بداخلها، وأن حمامتي، كما يخيّل إليها، قد تكشف كذبها وتلفيقها لحكايات لها بداية وليس لها نهاية.

ومهما يكن من أمر، هذه المرأة لن تسمح لحمامتي أن تبقى معنا، وقريباً منها في الحارة. فهي شأن الكثيرين تخاف من الحرية، من الإنطلاق الذي ترمز إليه حمامتي. وأتصور الآن، وأنا أخط هذه الكلمات، كم سيغيظها تحليق حمامتي في الأجواء، وهي، هي التي ملأت معدتها بشتى أنواع الطعام، فسمنت، وباتت مثل قربة كبيرة مربوطة ورابخة مكانها، تخاف من الأجنحة الرشيقة والجسم الصغير الليّن، وكل ما يتمناه إنسان ما زالت إنسانيته تلعب دوراً في حياته وفي كينونته كمتحرك، يختلف عن الجماد.

وحينما أحسست أنها غادرت البيت، لم أرتح، أدركت بحاستي أن تلك المجذوبة زرعت وراءها العاصفة، وأنني الآن واقف لكي أجني الريح. وأنا أعرفها من حوادث سابقة، فهي لا تغادر، إلاّ بعد أن تتأكد أن ما أرادته كان لها. أنهكني هذا التفكير ونال مني.. واستسلمت لنوع من النعاس، وبين النوم واليقظة تراءى لي أن حمامتي منطلقة في أجواء مدينتي الضيقة كأنما بها مسٌ من جنون، أو كأن تياراً كهربائياً تسلل إلى جسمها، من رعدة فجة، فجعلها تزداد انطلاقاً، وتخبطاً وضياعاً، وتراءت لي الدماء تلوح في

عينيها ومع ذلك لا تستسلم.. وفي الناحية الأخرى رأيت جميع الأعداء، الذين أنا على خلاف يتجاوز الخصومة معهم، وبعض الأعداء الذين يرتدون مسوح الأصدقاء، وفي طليعة هؤلاء وأولئك رأيت زوجة الطبنجة.. فجأة تحولوا جميعاً إلى مواكب من السكاكين الحادة، وراحوا يضيقون على حمامتي، وهي منطلقة بجنون.

عند هذا الحد فقط أفقت. لم يكن بإمكاني متابعة الإستسلام لذلك الكابوس المريع. الإستسلام كان معناه، في إحدى الحالات، الموت، دون أية إمكانية للتملص، ولا أدري أهو الوعي، أم اللاوعي، هو الذي جاء بتلك الصرخة، الزعقة، اللا، لتنقذني من كابوسي، ولتحييني لئلا تموت حمامتي. إلى جانبي، على السرير، كانت زوجتي، وما أن سمعت صرختي، حتى رفعت النصف الأعلى من جسمها وقالت:

- أعوذ بالله من الشيطان الرجيم. ماذا بك يا رجل؟

- أين الحمامة؟

- هناك.

وأشارت إليها في الركن المقابل لي في الغرفة. كانت أشبه ما يكون بمن داهمته أحلام رائعة، تمناها طول العمر، وأتت الآن فقط، فدخل بها حتى أصبح جزءاً منها وتمنى أن يلتحم هو والحلم فيصبحان كلاً واحداً لا تفصله الأيام. الإطمئنان بدا على حمامتي، كأنما هو طبقة شفافة حلّت فوق الريش الناعم. إرتحت قليلاً وشربت الماء الذي أحضرته زوجتي في تلك الأثناء، وقبل أن أنهي الشرب واطفىء ظمأي قالت زوجتي:

- كل هذا يحدث بسبب الحمامة؟

ولم أدرِ من أين أبدأ، وكيف أشرح لها أنه لا دخل للحمامة في كل ما يحدث، وإنها إنما جاءت لتوقظ ما هو هاجع في النفس، وأن مجيئها كان خيراً، ووضعني في خط مواجهة مع الذات ومع الآخرين، فمن أجل الطفل سأملأ الجو بالحمائم. أما تلك السمينة، جارتنا، أم سبع لسانات، مطاردة الحمائم، فلن يكون لها أية حمامة مهما حاولت. هي، أساساً، لا تعرف لغة الحمائم، ولا تدرك معنى تحليقها في السماء الواسعة.

قلت:

- بالعكس. لو لم تأتِ الحمامة، لحدث ما لا تحمد عقباه.

- ماذا تعني.

- أعني أنني لن أتنازل عن هذا الفرح الذي دخل إلى روحي وبيتي.

- وأنا؟

- وأنت أيضاً يا زوجتي.

- طيب. ماذا ستفعل الآن؟

- سأجعل الحمامة إثنتين وثلاث وأربع وخمس حمائم.. بالضبط كما يفعل الناس.

- وأين سيتم هذا؟

- هنا في البيت، أين سيتم يعني؟!

- هنا، في البيت.. ما شاء الله.

وفهمت من لهجتها الإحتجاجية أن شكوكي كلها بالنسبة لزراعة العواصف كانت أقل مما تصورت،

وأنها اقتنعت بوجهة نظر الجارة بأن الحمائم توسخ البيت، وتملأه بالبراز، وأن الفرح الآتي بها، ما هو إلا فرح عابر لا قيمة له، ولا ينبغي أن يضحي الإنسان بفرحه المقيم من أجل فرح عابر!! وتذكرت ما قاله ذلك المعتوه، صديقي، الذي زارني مع آخرين ومع الطفل. هو أيضاً دس السم في الدسم.

وعن قصد أو غير قصد ساهم في الحرب على حمامتي!! وخلال التداعيات الكثيرة ربطت الأمور أحدها بالآخر، وتبيّن لي جلياً أن زوجتي لم تكسر آنية زجاجية مرة وأخرى في المطبخ إلاّ لأنها خرجت عن مألوفها وصُدمت.

وألغيت هذا كله. وقلت:

- أين سنذهب بالحمامة يا ابنة الناس؟

- لا أدري. ضعها في الشرفة، وفي الصباح نتحدث.

وابتدأ الظلام بالهبوط، كانت الساعة تقترب من الثامنة مساءً وقلت:

- أضعها في الشرفة الآن، في هذه الساعة؟

- ولمَ لا.

- لأنها ستطير، ستذهب، هي لم تكد تعرفنا بعد.

- لا تخف، هي التي جاءتك، ولم تذهب إليها.

ليت زوجتي تدري أنني طوال أيامي الماضية وأنا أنتظر أن تأتي هذه اللحظة، ليتها تعرف أن الأمنية التي جاءت بها تلك الحمامة، وأن رعشة السعادة التي صحبتها، لم تأتِ عفواً. ليتها تعرف أنني لم أنم طوال السنوات السابقة، ولم أجلس، ولم أهنأ بشيء بسبب تفكيري المتواصل بتلك المعجزة التي ستأتي وستقول لي: من يصبر ينل.. وأنت سيكون لك ما تريد.

الآن أيتها العزيزة، أيتها الزوجة، بعد أن كان لي ما أردت، بعد أن جاءت حمامتي ولوت أعناق كل بهوات ورجالات الحارة، ابتداءً بالحمّار وانتهاءً بالسمّاك، الآن تعتقدين أنني كنت حجراً، مجرد حجر، حطّت على كتفه حمامة؟

ظالمة أنت أيتها المرأة، في هذه اللحظة بالذات.

حاولت أن أعبر لها عمّا أشعر به لكنها لم تفهم ولخصت الموقف، في النهاية هكذا:

- إما أنا، وإما هي. البيت لا يتسع لبرازها اليوم، ولهديلها غداً.

أدركت، الآن، إنني أخوض معركة خاسرة. أكثر من مرة ركبت زوجتي رأسها وذهبت إلى بيت ذويها. صحيح أنها كانت تعود نادمة على خطئها، لكن بعد أن تغادر روحي!! وأنا أعرف من تجارب سابقة أن الكلام دخل إلى منطقة العبث، وأن الإسطوانة، ونقاش الإسطوانة ابتدأ، ولا يمكن أن ينتهي. سأحكي لها عن الطفل الذي عشق الحمامة. وسترد بأنها تحملت كل العذاب وأنها لن تتحمل البراز، وسأحكي لها عن الحرية والإنطلاق والحب، وعن الأماكن الجميلة في عينيها وفي عيني حمامتي، وسترد "أنا أو هي. عليك أن تختار". أعرف أنني، في النهاية، سأحاول المحافظة عليها وعلى الحمامة، لكن من يضمن لي أنني سأكون الرابح. والآن سأرد على نفسي، فلأننا نعيش في عالم كله خسارة في خسارة ابتداءً بانهيار المنظومة الإشتراكية مروراً بتذارات أمراء النفط وانتهاءً بإعلان العالم أجمع الحرب على دولة واحدة!! لأننا نعيش

في هكذا عالم، فسوف أغامر وسأحاول أن أربح، حتى لو عرفت أن نسبة النجاح ضئيلة.

واتفقت مع زوجتي على وضع الحمامة في الشرفة. وخلال الساعات الأربع الأولى بعد وضع الحمامة في المكان المتفق عليه، حاولت أن أنظر إليها من وراء الزجاج، ولحظة اطمأننت وأحسست أنها سرحت في أحلامها الجميلة، تركتها وذهبت لمتابعة أحلامي الجميلة أنا أيضاً. لكن هل بإمكاني أن أنام؟!

وفي الصباح أفقت متأخراً. فهرعت إلى الشرفة. الحمامة لم تكن مكانها. وأدركت، بسرعة، أنني خسرت، لكن حينما رفعت رأسي إلى السماء ورأيت حمامتي، وعرفتها من بين جميع الحمائم، شعرت بنوع من الارتياح. فما دامت موجودة، فلا بد من أن تعود ذات يوم. لا بد أن تعود..

(*) الكاتب أديب فلسطيني مقيم في الناصرة (الجليل).

زهرة سوق الشيوخ

(من أجل إنعام طبعاً)

نجم والي

كان يجب أن يكون يوم العشرين من أكتوبر عام ألف وتسعمائة وثمانين، عندما رأيته يدخل المقبرة للمرة الأولى. بالأحرى لم أكن أنا الذي رأيته، إنما هو الذي لمحني وتوجه صوبي مباشرة، وهو ينادي:

- أيها السيد!

ما كنت حفظت تاريخ ذلك اليوم بالضبط، لو لم أعرف أنه الأسبوع الذي طلبوا فيه مواليدي لخدمة الإحتياط. كانت قد مرت على الحرب أربعة أسابيع فقط. وقبل رحيلي إلى الجبهة في ذلك الإثنين، قررت زيارة قبر زوجتي التي ماتت بعد إندلاع الحرب بثمانية أيام، بعد أن نمت زهرة البيجونيا في رئتها اليسرى وأخبرني طبيبنا الخاص أن لا أمل في إنقاذها، فقد ألقت الزهرة ظلالها على كلتي الرئتين وراحت تعيش من الهواء الذي كانت تتنفسه عادة.

كنت قلقاً جداً، ربما بسبب هاجس لم يستحوذ عليّ مجاناً، أن هذه الحرب سوف تكون حرباً طويلة، وأنني يقيناً لن أستطيع زيارتها مرة أخرى. هكذا قررت وداع ربما للمرة للأخيرة. إشتريت زهوراً نادرة من محل يقع في مركز المدينة، لمفاجأتي عرفت إسمها تباعاً. لقول الحقيقة لم أختر الزهور التي لم أعرف بوجودها حتى ذلك اليوم في المدينة، إنما هي بائعة الزهور التي رأيتها للمرة الأولى. قالت لي «إن كنت تبحث عن زهور غير عادية لشخص غير عادي، فليس غير الأكاسيا»، فقلت لها فرحاً «يا ريت» وفي ذهني كانت تطن قصائد بايرون التي ترجمتها قبل أيام من موت ربما فقط، والتي يتحدث فيها عن الأكاسيا.

كنت قد نثرت الزهور فوق قبرها للتو، منحنياً فوقه بعض الشيء وكأنني كنت أناجيها. لم أحس بخطواته التي اقتربت مني، لذا لم ألتفت إلاّ عندما سمعته يناديني ويؤشر على الحزمة. إنتهيت من وضعها على القبر:

- أيها السيد، من أين حصلت عليها؟

وعندما رآني أتطلع به مستفسراً، أضاف:

- أقصد زهور البيجونيا؟

إندهشت وحاولت تصحيح جملته:

- الأكاسيا عفواً.

في الحقيقة لا أملك معرفة جيدة في الزهور، ولولا تسمية الطبيب للزهرة التي حفرت جذرها في قصبة ربما الهوائية، لما بدأت في شراء الكتب الخاصة بها. هكذا جعلني تعليقه أفكر بأمر الزهرة من جديد، ولكن الوقت كان متأخراً بالنسبة إليّ لجمعها من مكانها وحملها بعيداً. لم يبق لي إلاّ أن أهز رأسي وأعتبر تعليقه غير ذي أهمية.

كرر سؤاله:

- من أين حصلت عليها؟

في تلك اللحظة أجبته بجواب سأبقى نادماً عليه طوال حياتي، لأني لم أستطع الفكاك منه منذ ذلك المساء:

- كيف من أين؟ إنها موجودة في كل مكان!

نظر إليّ بعيون معذبة:

- إذن ساعدني في العثور عليها.

وقبل أن أعلّق على جملته، أردف:

- ربما تحصلون عليها أنتم الضباط فقط!

حينها انتبهت إلى أنني كنت أجلس هناك ببدلة الضابط. ولكن كيف لي أن أشرح له أنني ضابط إحتياط لا غير، وأنني خريج كلية الآداب، وأن هذه الرتبة كفت أن تكون إمتيازاً، وأنه لو كان بإمكان الدولة إنتزاعها مني لفعلت. بدل ذلك حاولت لعب دور الضابط فعلاً، غامزاً بعينيّ، رافعاً كتفي إلى الأعلى. وقلت له جملة ندمت عليها تباعاً:

- ممكن قول ذلك.

ولمفاجأتي رأيت دمعتين تنحدران بخفة وتتلويان مثل حية أم سليمان فوق وجنتيه. لم أفهم ماذا يجري. أعتقد أنه كان أكثر وعياً منّي للحالة. فقال لي:

- أرجوك أيها السيد، تعال معي لأريك ما حصل!

قادني الفضول أن أتبع خطواته مباشرة، فيما كنت أسمع صوت نشيجه طوال الطريق. لم يستغرق سيرنا أكثر من دقيقتين وبعض الثواني، حتى أصبحنا مباشرة عند الزاوية المقابلة التي فصلها جدار عن قبر ربما. أشار لي أن أقف. توقفت بمواجهة خمسة قبور، ولكن لقول الحقيقة، كان عليّ أن أسد بأصابعي أنفي. فقد فاحت حولنا بصورة غير عادية رائحة أورين عنيفة، طوقت المكان. عندما لاحظ الرجل حركتي الأوتوماتيكية، ضحك بمرارة، فيما أخرج منديلاً من جيبه ومسح دمعاته التي لم تنقطع من الجريان، وقال:

- أعرف، رائحة البول، هكذا هم البشر، كل شيء أنفع منهم، حتى الحيوانات والأشياء. إنهم غير قابلين للإصلاح.

وعندما لاحظ صمتي، سأل:

- هل حضرتك ضابط إستخبارات؟

فأجبته مرتبكاً بعض الشيء (ربما لم أصلح للتهمة لولا الصورة التي كنت فيها):

ـ كلا، كلا.

رأيته يتطلع بي وكأنه لم يصدقني، فأكملت:

ـ أنا هنا لوضع الزهور على قبر زوجتي!

هدأ قليلاً وأجاب:

ـ فظيع، وجهك يدلّ على أنك أحد ضباط الإستخبارات.

ربما عرف سبب استغرابي للتهمة، لذلك أردف:

ـ عدم المؤاخذة، زائداً حصولك على زهرة البيجونيا النادرة التي هي سبب وفاة بناتي الخمس.

عندما قال تلك الجملة أشار بيده إلى القبور الخمسة التي اصطفت ملتصقة مع بعضها، ورُسمت فوق كل منها زهرة مختلفة، ولكن بالأسود والأبيض، لم أرها لا في حياتي ولا في الكتب التي كانت في بيتي. راحت نظراتي تجول فوق شواهد القبور، عندما شعرت بيده تمتد وتلمس كتفي برقة. التفتُّ إليه. كان هادئاً. أشار لي بالجلوس. جلست. لبرهة بقينا صامتين، حتى أخرج الرجل آهة كبيرة وهو يتأمل وجهي. حينها عرفت أن له قصة يريد قصها لي، فتطلعت إليه بفضول وكأنني أقول له «إبدأ»، ليبدأ بالفعل في حكاية قصته.

كان عمره يقارب الستين، على أكثر تقدير، فمن الصعب التكهن بالدقة. فلولا القصة التي رواها لي ولولا الخطوط العميقة التي انحفرت في وجهه، ورقبته النحيفة التي يمكن رؤيتها خلف ياقة القميص غير العالية، لمنح الإنطباع بأنه تعدى الخمسين للتو. فقد خلا شعره من الشيب الكثير. إرتدى بزة جوخ لا عيب فيها وحذاء أبيض وعقدة من حرير وقبعة بحري وعصا من خيزران في يده. كان له بؤبؤا عينين شاحبان يمنحانه هيئة الملاّح، وشارب من صوف سنجاب.

كان للرجل خمس بنات: الكبيرة إسمها نوال والصغيرة ريما وبينهما ثلاث أخوات: دلال وأحلام وإلهام. لقد ماتت أمهم نورية وهنّ صغيرات. كانت تعاني من إنغلاق تنفسها لسنين طويلة، منذ ليلة زواجهما.

ـ تصوّر! أننا لم نستطع النوم مع بعض حتى بعد مرور ثلاثة أشهر وعشرة أيام.

ففي الليلة الأولى قالت له نورية، أن ضيق نفسها يأتي من عدم شم زهرتها «عين الطاووس»، ولكنه لم يصدق ما قالته. أو لنقل لم يأخذ ما قالته محمل الجد، بل فسّره أنه مجرد غنج عابر. وكان عليه أن ينتظر سنوات أخرى ليعرف أن ذلك الغنج يحوي على الكثير من الحقيقة. لم يعرف حينها أن نورية تنتمي إلى أوائل عائلات البحارة التي سكنت البصرة، وكان أبوها غالباً يجلب زهوراً نادرة من مدن ما وراء البحار. كلا لم يعرف.

ويبدو أنه هو القادم من «مكان إسمه كميت» لم يشأ معرفة من أين جاءت زوجته عندما تقدم ليطلب يدها. فقد اكتفى بإعجابه لرؤية ربلة فخذها البيضاء، وهي تنحني لملء جرتها عند خندق نهر العشار، حيث كان يتلصلص، مع مجموعة من زملائه في واحدة من ظهيرات البصرة الساخنة على النساء اللواتي يأتين عند الخندق عادة ليغسلن الملابس في «المدّة» كما يطلقن على ماء المد قبل أن يسحبه الجزر. تلك الظهيرة، قرر كل واحد من الزملاء الخمسة من ستكون زوجته. عندما تزوج، كان الجيش قام بإنقلابه قبل

شهر ضد العائلة الملكية.

- لم أنتبه إلى قصة التنفّس إلا بعد سنين.

ففي أحد الأماسي، وعندما كانوا يجلسون عند سطح البيت، وكانت نورية قد أنجبت البنات الخمس، قالت له، إنها المرة الأخيرة، إن لم تشم رائحة زهرة «عين الطاووس» فإنها ستموت. تلك الليلة أخرج ضحكة سيندم عليها في وقت متأخر. ربما لمعرفته أنه من المستحيل عليه، هو الرجل القادم من «مكان إسمه كميت»، الحصول على زهرة تحمل إسم «عين الطاووس». إسم غريب لم يسمع به من قبل. طبعاً لم يدرِ حينه أن الزهور لا علاقة لها بالأماكن، إذا ما قُيض لها أو إذا قررت هي النمو. هكذا ماتت نورية تلك الليلة مختنقةً بنفسها، فيما أمسكت البنات الخمس يدها.

لم يعرف إلاّ في وقت متأخر أن نورية أورثت بناتها الخمس ذات الهاجس. ولكن هذه المرة بإختلافات بسيطة. سأحاول ترتيب القصة كما حكاها لي، بالرغم من أن ما أريد روايته يختلف بالنهاية عمّا حكاه لي.

- هل تعرف أن الفارق في العمر بين الواحدة والأخرى غير ذي معنى، سنتان لا أكثر. وكنت سعيداً معهن.

ولكن عندما بلغت البنات الخامسة عشرة، أقصد الواحدة خلف الأخرى، بدأن بالإفصاح عن رغبتهن. من الصعب القول أنها رغبة. أعتقد أنها الحاجة. ولكن كيف لي أن أعرف حينها. فحتى ذلك الحين كنت أباً سعيداً. كنّ يحطن بي. لم أشكُ من نقص أي شيء. كنّ يقمن بكل شيء. حتى عندما أشرب كانت ثلاث منهن تصنعن صحون المزة. واحدة الجاجيك، الثانية السلَطة، الثالثة الباقلاء، أما الإثنتان الأخرتان فقد كانتا تعمران أقداح الشرب. واحدة تصب العرق فيه والثانية تضيف له الماء والثلج. كنت أجلس، أشرب وهنّ يحطن بي. نوال تقرأ الشعر، دلال تحكي، أحلام تغني، إلهام ترقص، وربما تحكي النكات. كل شيء كان يمر بسعادة، حتى أنهن أنسينني فقداني لأمهن. ولكن اللعنة، ما أن تعدت كل منهن الخامسة عشرة حتى بدأت طلباتهن. هكذا بدأ الأمر مع نوال.

قد يبدو ما رواه غير معقول، وغرائبياً الآن. ولكن في تلك اللحظة التي جلس بها أمام القبور الخمسة، عرفت أننا نحن الإثنين مشدودان إلى ذات الهاجس الذي يجبرنا على رواية ما حصل لنا بعد 22 أيلول 1980 أو ربما قبله. ولكن لا يهم. المهم هو حكاية المصيبة، وبأية طريقة كانت، وبعدها ليكن ما يكون.

كانت نوال البنت الأولى التي جاءت وقالت له:

- أريد زهرة النرجس الأصفر.

فيما كانت البنت الثانية دلال التي قالت له:

- أريد زهرة زنبق البحر.

أما الثالثة فقالت:

- أريد زهرة قرنفل الألم.

فيما قالت الرابعة:

- أريد زهرة الأقحوان الحيران.

ربما لم ينتبه إلى ما كان يدور حوله، لو لم يسمع إبنته الصغرى، ربما، تقول له:

- أريد زهرة عين الطاووس.

فبالذات عندما سمع طلب ريما، عرف أن الأمر جدي هذه المرة، وعليه البحث عما طلبنه.

- كنّ خمس بنات وديعات. كل من رآني، آنذاك، ظنّ أنني أب سعيد. ولكنني أب سعيد لأنني أنجبتهن، بالرغم من أنهن بعيدات الآن. لا يهم. كنّ عند المساء يذهبن خمستهن فوق السطح ويعاين السماء. وبعض الأحيان يصحن بي ويقلن: «أبي تعال أنظر معنا إلى النجوم». طبعاً أنظر معهن. هل رأيت منظر النجوم في الصيف وأنت واقف عند السطح؟ إنه مشهد غريب، جميل..

يصمت فجأة ويسألني:

- بالله عليك، ألست ضابط استخبارات؟

فأجيبه:

- كلا، ثق!

فيهزّ رأسه:

- فظيع، مع أن ملامحك تدلّ على كونك ضابط استخبارات لا غير!

أكمل بعدها:

- لا علينا. إن حبي لهن أجبرني في البحث عن الزهور التي طلبنهن. ولكن هل تعرف، لم يعرفن أنهن كنّ متفقات على ذات الوردة دون أن يعلمن. ما كنّ يبحثن عنه هو «زهرة القدر». هل تعرف؟ ولكن بأسماء مختلفة. فكل تلك الأسماء التي قلناها هي تنويع على زهرة واحدة لا غير، مثلما تحب إمرأة واحدة في حياتك.. توقف للحظة وسألني:

- هل أحببت امرأة في حياتك؟

لاحظ تطلعي به فقال:

- آسف، أعرف أنك عند قبر زوجتك، ولكن هل تدري. هناك امرأة واحدة نحبها. لا يهم ماذا يحدث. فبعد إنفصالها عنا، لأي سبب كان، تبقى كل من تأتي بعدها هي تنويع عليها.

حاول أن يكون أكثر وضوحاً:

- كل من يأتي قبلها هي مبكرة، والتي تأتي بعدها متأخرة.

ثم وكأنه عثر على جواب شاف:

- لنقل مثل لازمة موسيقية.. كل النساء اللواتي تأتي هي تنويع على الأولى. ألا ترى معي الأمر ذاته مع زهرة القدر؟!

عندما قال تلك الجملة، ألقاها وكأنه يُلقي لي بسر كبير، فقد مطّ شفتيه وكوّر كتفيه بصورة غريبة. حتى أنه عندما رآني أتطلع به باستغراب، أو لنقل بتساؤل عن معنى جملته، قال لي:

- إنها ذات الزهور التي وضعتها على قبر زوجتك.

من العبث أن أذكره في تلك اللحظة أن الزهور التي كانت في حوزتي، هي زهرة البيجونيا. حصلت عليها نتيجة لعاملين لهما علاقة بي وبالبائعة التي سلمتها لي. صحيح أنني لم أعرف إسمها حتى ذلك اليوم (هل كان إسمها زهرة الأكاسيا كما أقنعتني البائعة. البيجونيا كما ادعى هو. وما علاقة هذا بزهرة

القدر، أم، وهذا إحتمال أكثر رجحاناً، إن كل القصة التي أرويها هي كذب مخربط ووهم آخر يُضاف إلى أوهامي؟). وإنني، إن لم أُخطىء، رأيتها في بيتنا في الأيام الأخيرة. ولسوء حظي الآن (كم أنا ندمان على ذلك) لم أسأل عن إسمها. فقد كنت أراقبها بحياد، كما لو جاءت من كوكب آخر. فهي ربما التي جلبت في الأول صحناً ملأته بتراب أحمر وبذور ووضعته عند بلكونة الدار. لم أسألها عن ذلك. بل لم أعر انتباهاً لما جرى. فمن يوم إلى يوم، تسلقت الجدران أشنة طرية خرجت من الصحن. ثم غطت أرض الدار كلها وما لبثت الأعشاب الرشيقة أن اندفعت من تحت إسمنت الشرفة فحطمته كما يحطّم الكريستال، وخرجت من بين الشقوق زهيرات صفراء كتلك التي وصفتها جدة ربما لها ـ كما حكت لي ـ قبل قرن. وما كانت تملك ربما لا الوقت ولا الوسيلة التي تكبح بهما جماح الطبيعة. فأخذت تقضي نهارها في الغرف وهي تصلي للزهرات المتفتحات تواً، والتي تنكمش على نفسها بحزن متى دجى الليل. لم تدرِ في الأول لماذا؟ ولكنها، فجأة ذات ليلة، رأت الدود الأحمر يعاف أساسات البيت بعد أن قضمها ويمر في جنينة الأزهار ثم ينثني إلى الشرفة وقد اكتست فيها أزهار البيجونيا لوناً ترابياً، ويدخل إلى أعماق البيت. جربت أن تقضي عليه بالمكنسة وبعد ذلك بمبيد الحشرات ولجأت أخيراً إلى الدواء الكلسي، غير أنها كانت تجده في اليوم التالي في المكان نفسه. لا ينقطع دبيبه. قوياً عنيداً لا يقهر. هكذا ظلّت ربما تكافح، تناضل ضد الأعشاب الضارة، تنتزع خصل نسيج العنكبوت الذي نما فوق الأزهار، تكشط دود الخزانات. كانت تفعل ذلك ثلاث مرات في اليوم غير عابئة بطابع البؤس الذي كانت تثيره العناكب الزاحفة. حتى عرفت، بعد تسعة أشهر، أن الزهرة التي أرادتها أن تتفتح هناك، مقضي عليها بالهزيمة، مع كل حقل السوسن المحيط بها. فقد زحف عليها حشد من جيش دود مقبرة الجنود المجاورة، والتي توسعت برعب منذ أسبوع الحرب الأول، بعد 22 أيلول 1980. لبست ربما ثياب يوم الجمعة الحائلة وحذاءً قديماً كان لجدتها وجراباً قطنياً قدمته أمه هدية لها في ليلة العرس. ووضعت الزهرتين الوحيدتين اللتين قاومتا موتهما في دفتر صغير غلفته في عناية ودسّته في صرة صغيرة. قالت لي:

ـ سأذهب لأموت. علي أن أجد زهرة الأكاسيا في مكان آخر. فهذه الديدان القادمة من الثكنة والمقبرة العسكرية القريبة، لا تسمح لهن بالنمو هنا.

كان وجهها شاحباً عندما قالت لي ذلك. لم أثنها عن عزمها، وكأنني فهمت ما كان يدور في رأسها. وفي الوقت نفسه لم أستطع منع نفسي من البكاء، عندما رأيت شحوب وجهها المريض، وهزال جسمها الذي تضاعف في ثوانٍ وهي تقف عند العتبة ويدها تمسك بأكرة الباب.

ـ لا تبكِ يا حبيبي.

قالت لي بصوت واهن، يحمل معه النشيج. جفّ كل شيء فيها دفعة واحدة وفي اللحظة ذاتها سقطت عند العتبة. وقبل أن أقول له أنها ماتت بعد ثمانية أيام من إندلاع الحرب في مكان ليس بعيد عن الثكنة ولا عن المقبرة، وأني حملت جثتها على ظهري وجلبتها هنا، قال لي وكأنه صاحبني في كل الكوابيس:

ـ هي الأخرى كانت تبحث عن زهرة القدر، مثلهن. نوال جاءت لي ما أن أصبحت في السادسة عشرة من عمرها. لم آخذ الأمر محمل الجد في البداية. قالت لي أريد زهرة «النرجس الأصفر». قلت لها: «حنساً، سأجلبها لك». الجواب نفسه قلته لدلال، عندما سألتني عن «زنبق البحر». أحلام لم تسمع

مني جملة مختلفة عندما طلبت زهرة «قرنفل الألم»، وأيضاً إلهام عندما رغبت بزهرة «الأقحوان الحيران». فقط هي ريما التي أباحت لي أن زهرة «عين الطاووس» التي تطلبها هي في الحقيقة «زهرة القدر». حينها عرفت أن عليّ البحث عن تلك الزهرة. كنت أدور وأدور. لا أريد لبنتي الأخيرة أن تموت. لست أباً فظاً. أنت لا تعرف مقدار حبي لهن. ولكن ما هي حيلتي إذا كان معظم الذين قابلتهم يقولون لي أن هذه الزهرة لا توجد. لم أصدق. رحت أطوف المدن والقرى بحثاً عنها. وعندما رجعت، وجدت إبنتي ريما كبرت، تنتظرني، فيما غزا الشعر الأبيض شعرها. كانت قد مرت أكثر من خمس سنين. ليتني لم أرجع. فما أن رأتني فارغ اليدين حتى شهقت لتموت. هل تعرف؟ أنني أب بائس، أب لا يستحق كلمة الأبوة. كيف لي أن أصدقهم بأن «زهرة القدر» غير موجودة؟

عندما انتهى من قصته، بكى بحرقة، كأنه لم يبكِ منذ قرون طويلة. كان من الصعب عليّ إيقاف دموعه في تلك اللحظة. ذلك المساء، وعندما خرجت من المقبرة، كنت أفكر فيما إذا كانت ريما ماتت لذلك السبب. لم أدر. بل بقيت لا أعرف لسنين طويلة. حتى حدث ما حدث. في الحقيقة أنني أجيء الآن على جزء القصة المهم الذي أريد أن أرويه.

صحيح أنني كنت التقيت بالرجل مرة واحدة في أثناء زيارة قبر زوجتي، إلا أننا بالرغم من حديثنا القصير في ذلك اليوم، ظللنا أمينين لما رويناه لبعضنا، كل واحد منا للآخر، متيقنين أن لا وجود لتلك الزهرة التي يُطلقون عليها «زهرة القدر»، وإلاّ لكنا حكمنا على أنفسنا بالتقصير والإهمال. ليس هناك أكثر عذاباً من شعور العاشق بتقصيره.

كانت قد مرت قرابة ثماني سنوات على لقائنا اليتيم، عندما كان عليّ أن أستعيد قصته وقصة «زهرة القدر» مرة أخرى. هكذا فقدته عن نظري لسنين طويلة، قبل أن ألقاه في الحفلة الصغيرة التي أقامها العقيد آمر وحدتنا بمناسبة انتهاء الحرب (بالرغم من الشعار المعلن لإحتفالنا بمناسبة إنتصارنا!).

كان العشرين من أغسطس 1988، عندما عادت وحدتنا للتو من الفاو. كنت في الحقيقة أفكر في تلك الظهيرة الحارّة في الذهاب إلى بائعة الزهور أولاً، لأشتري منها ذات الزهور التي اشتريتها منها قبل ثماني سنوات، لأذهب بعدها إلى المقبرة. من أجل قول الحقيقة كنت قد نسيت حكاية الرجل وحكاية «زهرة القدر» وما جرى لبناته الخمس، لولا أنني لم أعثر على العجوز بائعة الزهور. فهذه المرة واجهني رجل ضخم الجثة، كث الشاربين، لا أدري لماذا ظننته أحد رجال الأمن. ربما رأى الرجل تطلعي الغريب به، فقال لي:

- لا تظن أنت الآخر أنني في الأمن أيضاً.. ما الذي جرى لكم جميعاً.

ضحكت. فسألني:

- ما الذي يجعلك تضحك؟

أجبته، دون أن أتوقف عن الضحك:

- لا شيء.

حينها تذكرت حديث الرجل معي قبل سنوات في المقبرة، فقلت لنفسي: «غريب، مثلما هي المرأة تنويعة على المرأة الأولى، أي رجل أمن هو تنويعة على ذات رجل الأمن الأول». حاولت بعدها تصنّع وجه جدي، فسألته عن العجوز التي كانت تبيع الزهور، فقال لي:

- إمرأة غريبة، طوال الوقت كانت تتحدث عن «زهرة القدر»!

فسألته:

- جئت أطلبها منها.

فقال لي متعجباً:

- أنت الآخر!

لبرهة تحرك من مكانه وغادرني إلى زاوية المحل، ليأتي بعدها بحزمة وردة بدا أنه كان قد أعدها سلفاً. قال لي:

- خذ، زهرة النرجس الأصفر، فهي آخر ما تبقى عندي قبل أن أغلق.

أخذتها منه وغادرته، فيما كنت أسمع شكواه خلفي: «في الأول يشكون بي كأحد رجال الأمن، ثم يقولون أنهم يبحثون عن زهرة القدر، أي قدر لعين».

لم أذهب إلى المقبرة. جئت مباشرة إلى الحفلة. طلبت من خادمة العقيد أن تضعها في مزهرية صغيرة. فعلت ذلك بسرعة، وحملتها لي، وقالت من الأفضل أن أضعها عند الشرفة. وضعتها في زاوية بعيدة عن زحام المحتفلين. ولقول الحقيقة أنني حاولت جهدي إخفاءها عن أنظار ضباط الوحدة، الذين أعرف سخريتهم من الورد تماماً، فكيف لي أن أروي لهم عن الموت بسبب «زهرة القدر»، وهم الذين اعتادوا الموت بسبب إطلاق المدافع أو قصف الطائرات أو إنفلاق القنابل.

مرّت الأمسية بصورتها العادية. ألقى أحد الضباط كلمة بالمناسبة، ذاكراً إنتصار قواتنا في معاركها التي خاضتها، فيما ألقى الآمر قصيدة عمودية أثارت قهقهة الحاضرين، لما احتوته من غزل وتلميحات جنسية، لم تخل من حدتها في أكثر من موضع. فيما رحت من طرفي أعاين حزمة الورد من لحظة إلى أخرى. حتى حدث ما جعلني أروي هذه القصة.

لا أدري، ربما كانت الساعة قد قاربت الثانية عشرة، وكان معظم المدعوين قد غادروا الحفل. إتجهت مثلما كنت أفعل كل مرة، لأرى حزمة الورد بصورة روتينية. لبرهة وقفت مشدوهاً هناك. في الوهلة الأولى خمنت أنني سكران، وإلا كيف كان لتلك الحزمة التي احتوت ربما على عشرين زهرة (على الأقل) أن تختفي. كلا.. كلا، ربما أكون أخطأت بالشرفة. درت مثل معصوب، على طول الشرفة وعرضها. ولو كانت هناك شرفة أخرى لذهبت وبحثت عنها. ولكني كنت متيقناً أنها الشرفة الوحيدة. لم تستغرق حيرتي وقتاً طويلاً، فقد رأيت العقيد يضربني بخفة فوق ظهري:

- هل تبحث عن زهرة القدر؟

فقلت له وكأن صاعقة إنثالت فوق رأسي:

- أنت الآخر تعتقد أنها «زهرة القدر»؟

ضحك ضحكة خفيفة. مسكني من كوعي وقادني بخفة إلى وسط حافة الشرفة:

- لكنك أنت يا عزيزي من كان يحدثني في الجبهة عن هذه الزهرة.

حاولت أن أفتح فمي، فرفع كفه، وكأنه يطلب مني أن أسكت. فأضاف:

- أعرف ما ستقوله. يقيناً ستحدثني عن زهرة النرجس الأصفر، زنبق البحر، زهرة البيجونيا، زهرة

قرنفل الألم، زهرة الأقحوان الحيران وعن زهرة عين الطاووس. ولكنك أنت أيضاً ستقول لي في النهاية أنها زهرة القدر.

صمتنا. تطلع بي لعشر ثوانٍ أو أكثر:

- مثله، الذي منذ 22 أيلول 1980 لم ينقطع عن ترديد ذلك.

عندما لفظ تلك الجملة أشار بيده إلى شرفة مجاورة لنا، إمتدت بشكل منحرف قليلاً، يبدو أنني لم أنتبه إليها، بل لا أدري كيف غابت عني، بعد أن تطلعت بالمكان أكثر من مرة. لم أدوخ رأسي طويلاً، فقد كنت مقتنعاً أن أموراً غريبة كانت تحدث لي منذ أن رفعوا جزءاً من جمجمتي، يميناً عند جبهتي.

في تلك اللحظة تذكرت حديثه معي في المقبرة، وحكايته عن بناته الخمس اللواتي كن يقفن عند الشرفة في المساء، يتطلعن إلى ذات المشهد الذي كنّا نتطلع به. فأمامنا، أنا والعقيد الذي وقف بجانبي، امتدت سماء حادة، زرقاء صافية، انتشرت فيها النجوم بحرية مثل كرة تقذفها أرجل غير معروفة، مثل كرنثال من قطع فضية، بل مثل زهور خرافية لا وجود لها التمعت في ذهني في تلك اللحظة. حتى أنها فاقت في تشكيلها فنطازية زهرة القدر.. نجوم بدت لي تلك الليلة مثل تلك الزهور التي صاحبتني صورتها المضببة طوال الأيام التي قضيتها على خطوط الجبهة أقاتل القذارة والبؤس والحيرة، منذ أن ضربتني شظية حقيرة ليلة العرس فوق الشرفة. تلك الزهور التي ما زلت أتذكر أسماءها: زهرة النرجس الأصفر، زنبق البحر، زهرة البيجونيا، قرنفل الألم، الأقحوان الحيران وعين الطاووس. نجوم تسمرت نظراتي فيها وكأنها تبحث بينها عن نجمة واحدة فقط، إنطفأ ضوؤها أمامي منذ سنين ما عدت أذكر لا عددها، ولا كيف حصل ما حصل. فلبرهة قلت لنفسي: لماذا لا تكون النجوم هي الأخرى تنويعة على نجمة واحدة. ففي النهاية إننا نرى نجمة واحدة فقط، والباقي هو مثل لازمة موسيقية. بالفعل برق ضوء النجوم أمامي مثل فكرة خاطفة. حينه رأيت تحت الضوء أن ما كنت أراه لم يكن غير شرفة ظلّت مقاومة لقصف تعرضت له. يعلم الله والطيّار الذي مرّ بها والغربان التي حلّقت ساعتها فوقها متى حدث. شرفة لم تتزحزح من مكانها وتتهدم مع البيت الذي تهدم بكامله. ربما رأى العقيد فمي ينفتح ودهشتي، فقال:

- هل ترى تلك الشرفة التي هي بقايا البيت فقط؟

لا أدري إذا ما كنت قد هززت رأسي له موافقاً، أم أنه استمر لوحده في سرد الحكاية التي أحكيها لكم الآن:

- في الحقيقة لم يبقَ من البيت غير الشرفة. ألا ترى أننا نقف الآن في مكان مرتفع قليلاً، من الأماكن المرتفعة النادرة في البصرة. بيته، هو الآخر، يقع على المرتفع الوحيد الذي يفصله عن بيوت الضباط الآخرين والمواجه للقاعدة البحرية، والمجاور لمقبرة الجند الضخمة، هل ترى هناك.. هناك.

لا حاجة له أن يشرح لي، فقد بعثت الليلة ما يكفي من الضياء لأرى المشهد. عند أقدام المرتفع امتد حقل السوسن المعمم الواطىء، بحر من ثمار الأرجوان الأصفر والأحمر، يتماوج في ريح شط العرب.

- هو الذي قرر أن تتزوج بناته الخمس: نوال، دلال، أحلام، إلهام وريما في اليوم نفسه. لقد اختار يوم الزواج بحيث أنه يصادف اليوم نفسه الذي تتفتح فيه أول ثمار السوسن، فراش ملون، مربوط بشبكة

من السدود، تنتهي بشط العرب. بناته كنّ يلبسن فساتين بيضاء بقصة تشبه القلب، وبرقع من نسيج التُل الذي يوضع فوق الجبهة مزوداً بإكليل من الياقوت وخمارة منسوجة. ذلك اليوم طلبت كل واحدة منهن نوعاً من الزهور من عريسها كهدية. بنات غريبات، لم يطلبن لا الماس ولا الذهب: نوال زهرة النرجس الأصفر، دلال زنبق البحر، أحلام زهرة قرنفل الألم، إلهام زهرة الأقحوان الحيران، وربما زهرة عين الطاووس. ذلك المساء كنّ يتحركن كما كنّ يطرن. هكذا عديمات الوزن مثل غيمة بيضاء، عندما كنّ يدرن في البيت. لبرهة دعت البنات العرسان والضيوف للصعود إلى السطح وهنّ يهتفن فرحات: «أنظروا إلى النجوم، كم هي جميلة». كنت أقف معه ومع زوجته عند البلكون ومع بحار صديق له قادم من بعيد إسمه إدوارد. نتطلع بالبنات وهن يسحبن الضيوف إلى السطح. لم يستغرق الوقت طويلاً، حتى رأيت أربعاً منهن مع أربعة من العرسان ومعظم الضيوف الذين لحسن الحظ لم يكونوا كثيرين حتى تلك اللحظة. ربما لم يتجاوزوا الخمسين. رأيتهن يطرن في الهواء، هذه المرة بالفعل مثل غيمة ولكن ليس بيضاء إنما سوداء مليئة بالسخام. معهن طار كل البيت. حينها فقط تذكرنا أنه لم يكن يوم السوسن فقط. إنما كان يوم 22 أيلول، يوم اندلعت الحرب. ألا ترى معي: لم يبقَ من البيت غير الشرفة والنجوم التي امتدت فوقها. بقي هو وزوجته التي منذ ذلك اليوم نذرت نفسها لبيع الزهور، زهور الأكاسيا فقط، تعتقد أنها «زهرة القدر لا غير».

فقلت له أنني سمعت القصة بطريقة أخرى. ضحك وقال:

ـ نعم يا صديقي، القصة، القصة، القصة.

ردد تلك الكلمة أكثر من مرة، قبل أن يقول لي:

ـ هل تعرف أننا نسمع قصة واحدة، وكل القصص الباقية هي تنويعة على القصة الأولى. والأمر متروك لنا بالتالي أي قصة نروي. تلك هي الحال مع اللازمة الموسيقية التي نكررها ومع المرأة التي نحب. ففي النهاية هناك امرأة واحدة، قصة واحدة مثل «زهرة القدر».

خرجت مباشرة بعد سماعي للحكاية. قطعت الطريق بسرعة عجيبة حتى أصبحت عند الشرفة المتوحدة في المكان. رأيت الرجل يقف عند الشرفة. هو ذاته مثلما رأيته في المقبرة. لبس بزة جوخ وحذاء أبيض وعقدة من حرير وقبعة بحري وعصا من خيزران في يده. كان له بؤبؤا عينين شاحبان يمنحانه هيئة الملاح، وشارب من صوف سنجاب. فيما وقفت زوجته بجانبه، ذاتها التي باعتني الورد في المرة الأولى. ربما كان يكبرها بعشر سنوات. لكن مزاجه الذي بدا مصراً على ألا يهرم، وعزمه الحي على جعلها سعيدة، بالإضافة إلى مؤهلات العاشق التي تحلّى بها. كانت جميعاً تعوّض الفارق بالعمر. أردت أن أصيح به عندما رأيته يغادر الشرفة وفي يده حزمة الورد، وهو يقول لزوجته:

ـ نذهب بحزمة الورد إلى المقبرة.

في تلك اللحظة رأيتهما مثل شبحين من الصعب تصور حقيقة وجودهما، يغادران المكان، وقد تأبطا ذراعيهما، وفي الوقت نفسه سمعت جملة ستبقى محفورة في ذهني، لن أنساها أبداً:

ـ هل تتذكرين معي زوج أصغر بناتنا، البحار، ليلة العرس؟!

ـ تقصد الضابط البحري..

فأجابها:

- تتذكرين أنه حدثنا عن وجود «زهرة القدر».

فقالت له وهي تضع رأسها فوق كتفه:

- أتذكّر أنه قال أنها تنمو عند سواحل الكاريبي، عند قرطاجة الهندية، في ماكوندو.

مسّد شعرها الشائب بيده، وقال لها بصوت حنون:

- نعم ويسميها الكاريبيون «زهرة سوق الشيوخ».

مثل تلك الشخصيات التي تظهر وتختفي فجأة في السينما، راحا ينسلان بالتدريج ويختفيان من المكان الذي كنت أراقب فيه هيئتهما، ليتركاني وحدي عند الشرفة التي ازدحمت فوقها نجوم لامعة تشبه حزمة الزهور التي وضعتها قبل ساعات. هناك.. تلك الزهور، التي هي كل الزهور: زهرة القدر.. زهرة ماكوندو.. زهرة قرطاجة الهندية.. زهرة سوق الشيوخ.

(هامبورج - منتصف أكتوبر 1996)

(*) المؤلف كاتب عراقي مقيم في ألمانيا.

موتي

خالد درويش

حدّقت في وجهه، في عينيه بالتحديد.. وكان ضوء القمر يتدفق من النافذة الشرقية وينساب على لحيته الكستنائية وجبهته العالية، على ما تبعثر من أشياء على الطاولة والباب المفتوح على الغرفة الخاوية.

حدقت. كانت ذاهلة وكانت صامتة.

- ما بكِ؟

ظلّت صامتة. كانت تفتش عن وسيلة تدفعه لحبها أو يبوح بذلك على الأقل.

- لو أنك تحبني مقدار ربع ما أحبك!

- أحبك نصف ما تحبّينني..

- أنت تمزح!

- أنا أمزح. نعم.

القمر يتجنب سحابة تركض صوبه على خيول الريح، وحين تخطنه تستمر في دربها لتتفتّت فوق الأرض القاحلة.. قمر ذاهل كنظراتها ونظراته يوزع عنبره على النوافذ بالتساوي.. وليس ثمة أكثر وحشة وصمتاً من الثانية بعد منتصف الليل.

أنا لستُ أنا - كتب هذه العبارة على أوراقه أكثر من مرة وفي أكثر من زمن، حين كان يتسكع - كان يستهويه ذلك - في شوارع المدينة الكبيرة، بحثاً عن امرأة يتهجّى العالم في عمق نظراتها وصمتها ودهشتها مما يتمتم به من مطلق المعاني وعذب الشعر والذكريات. وكان يحمل كتابات عجولة وكتباً منتقاة بعناية ودفاتر وقصاصات وصوراً في حقيبة جلدية تتدلى على كتفه، كتب عليها بخط واضح وجميل.. «مجدّوني!».

أنا لست أنا - عبارة طالما رددها في القطارات وعلى الشواطىء الخالية من الناس الذين تركوا البحر للتو - تركوه وحيداً يتنفّس أمواج عزلته ويردد أساطير الغرقى ويغني حنين الصخر للحرية.

أنا لستُ أنا ـ تمتم كأنه في صلاة.. كأن العبارة أفلتت من بين شفتيه المطبقتين على صمته الطويل.

اتسعت عيناها، احتدت نظرتها.. تنظر في عينيه الصغيرتين فيغريها عمقهما ويأخذها إلى متاهات لا تستطيع الإفلات منها.

ـ أنتَ لست أنت!

ـ ماذا؟

ـ أنت تقول..

ـ ماذا أقول؟

ـ قلت أنك لست أنت!

ـ أنا لم أقل شيئاً.

لم تنظر إلى عينيه، نظرت إلى وجهه. شعرت ببعض الخوف وببعض الغربة. وكان الرذاذ يتساقط على توتياء حافة النافذة فيكثّف الإحساس بالعزلة.

القمر يتجنّب سحابة أخرى تركض إليه، يضحك في شرنقته الشاحبة ويوزع عطاياه على الجدران والنوافذ بالتساوي. تعرفه منذ سنة وتعرفه جيداً منذ شهر. كانت تبحث عنه في شوارع المدينة الصغيرة ـ ليست مدينتها وليست مدينته ـ وحين التقاها على الرصيف ذات صباح قال لها:

ـ هيّا!

ـ إلى أين؟

ـ إلى المقهى.

ترددت قليلاً ثم استسلمت لطغيان حضوره..

ـ أنت من مواليد برج الجدي.

ـ كيف عرفت؟

ـ عرفتُ.

ـ كيف عرفت؟

ـ من إنحناءة الشعرة التاسعة على يسار شعرك المسرّح بعناية.

وقال لها أشياء أخرى كثيرة.. وكانت كلماته تتسلل كدفء شمس الشتاء إلى رطوبة الروح.

جلست إليه ساعة. وفي اليوم التالي سبع ساعات، كتبت بعدها في دفترها: «أحبه وأخاف. أخاف منه وأخاف من إبتعاده». وحين أطلعته في اليوم التالي على ما كتبت ابتسم بشيء من الإعتداد وبشيء من الحنان.

سماء كحليّة كالموت وسحب تتسابق إلى القمر الذي يمضي بلا اكتراث جنوباً بعدما يوزع كل أنواره بالتساوي على الجدران والنوافذ والأرصفة.

ـ أنا لست أنا!

ـ ماذا تقصد؟

ـ أنا طيفي.. أنا طيف الولد الذي كنته في العاشرة ومات بالحمّى..

جحظت عيناها خوفاً. كاد قلبها يتقطّع.. حاولت الصراخ، لم تستطع ذلك. أمسكت بيده كالمستجير من الغرق بالماء. تمتم بصوت خيّل لها غير صوته:

ـ أغمضي عينيك وعدّي حتى الـ 27، إفتحي عينيك بعد ذلك فترين الدليل على ما قلته.

أغمضت عينيها وتمنّت أن لا تفتحهما إلى الأبد. كان الظلام سلوى وشدّت على أصابعه بجزع. خاف عليها فقال مداعباً:

ـ أنا أمزح. كفى، كفى، أنا أمزح.

فتحت عينيها قبل أن تكمل العدّ خشية أن ترى الدليل. تمنت لو أنه يمزح حقاً.

ـ أنا خائفة! أكاد أموت من الخوف. هل تمزح حقاً، أم أنك..؟

داعب وجهها بيده الدافئة، ضمّها إلى صدره فقالت وقد هدأ روعها قليلاً:

ـ أنت لست أنت، أنت لا تمزح!

ـ أنا أنا، أنا لستُ أنا. اختاري ما يناسبك!

كانت خائفة وهي تدفن وجهها في صدره وكان فضولها ينمو ويطغى على الخوف.

ـ .. وماذا بعد؟ كيف تحولت بعدما متّ بالحمّى؟ إحكي لي كل شيء. لن تخيفني، أعدك.

ـ هل أنت مستعدة لسماع الحكاية كلها؟

ـ أجل.

ـ حسناً.

يهوي القمر دفعة واحدة وراء التلال فتستيقظُ عصافير الدوري وتغني احتفاءً بإطلالة فجر يوم آخر يعطيه الربّ للناس.

ـ كان عمري سبع سنوات حين بدأت أصلي.. كان أبي يصحبني إلى المسجد. وكنت أحب ذلك كثيراً ـ صحبة أبي هي التي كانت تحببني بذلك ـ ومع مرور الأيام نمت لدي عادة الصلاة في المسجد بما في ذلك صلاة الفجر.. وكنت مثالاً في الصلاح لإخوتي في البيت ولزملائي في المدرسة.

كان المسجد عبارة عن مهجع طويل وبارد من مجموعة المهاجع الواحد والثمانين التي تشكل المخيم. سجاجيد مزركشة تغطي الأرض. جدران مزدانة بآيات قرآنية. نوافذ كثيرة. منبر ومحراب ومصاحف وبندول يرتب الزمن المهدور في طاعة الخالق. بندول مزخرف يبعث إيقاعه الحياة في الفضاء المغموم حين تصمت التراتيل.. وثمة وراء الجدران حديقة بسيطة وجميلة من أشجار السرو العالية تتوسطها بركة ماء كثيراً ما كنت أداعب ماءها بعد صلاة العصر وأتأمل إنكسارات ضوء الشمس في الماء الأزرق. لم يكن الماء أزرقَ، كان القاع مطلياً بلون السماء.. وكنت أستمتع بتسيير قواربي الورقية وعيدان الصنوبر على تموجات السطح المائي وأحلم بالسفر.. وكانت البلاد البعيدة تتفتح في خاطري ككتاب بلوحات مدهشة..

شتاءً، كنت أخاف الذهاب وحيداً إلى المسجد لأداء صلاة الفجر، فكنت أمرّ على إبراهيم ـ صديقي وابن صفّي يكون لي سلوى وأكون له في مواجهة العتمة والوحدة ونباح الكلاب الضالة..

استعاد وجهها الحنطيّ صفاءه وكانت طيور إنتباهها متيقظة، فيما استسلم جسدها الدافىء ليديه الحانيتين وصوته العميق.

ـ اعتاد ابراهيم المبيت في دار جده الكائنة في مهجع رقم 41. ستة مهاجع كانت تفصل مهجعنا عن مهجعهم. ستة مهاجع وسبعة أزقة ـ ستة بَركسات وسبعة زواريب.

كان بيت جد ابراهيم وسط المهجع الذي يضم عشرين بيتاً، عشرة بيوت على جهة اليسار حين تدخل ـ جهة اليمين حين تخرج ـ وعشرة بيوت على الجهة الأخرى. عشرون باباً لعشرين بيتاً.

كنت في العاشرة من عمري حين حدث معي ما حدث. في تلك الليلة من كانون أول أيقظتني أمي كعادتها وعادت إلى نومها بعدما رفعت فتيل السراج قليلاً فاتضحت ظلال الدالية والملابس التي تتدلى من حبل الغسيل على سور البيت. كان البرد حول الفراش يصدني وكانت حلاوة الكسل تشدني. أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ـ قلت ونهضت دفعة واحدة. لبست ثيابي على عجل، توضأت بالماء البارد وخرجت إلى الزقاق. سرت بمحاذاة الشارع المبلل بماء المطر الذي كان توقف عن الهطول للتوّ.

ازداد خفقان قلبها قليلاً، ارتعشت طيور انتباهها. رفعت نظرتها إلى وجهه.. فها هي حكايته تسير نحو اللحظة الحاسمة، لحظة الحمّى القاتلة..

ـ هل تريدين قهوة؟

ـ لا، تابع أرجوك!

لا تريد قهوة، لا تريد شيئاً، لا تريده ينهض أو يحرك شيئاً غير شفتيه بالكلام. ها هي تتلذذ بحكاية الموت، تلتهمها من النبع. لم تتلذذ بحديث الموت ـ موتنا وبحديث الخوف ـ خوفنا بهذه المازوخية العجيبة! هو الآخر يتلذذ بتطويع أحاسيسها كما يشاء. خوف وحب، إسترخاء وتيقّظ.. صراخ مكتوم وبوح ينساب بالإعتراف.. فلمّ لا يتابع! مرّر أصابعه على وجهها، داعب ضفائرها المسترخية على كتفيها وكتفيه، زفر عميقاً..

ـ وصلت المهجع. وقفت بمدخله متردداً.. عليّ أن أخطو بحذر لأجتاز الباب الثاني على اليمين وأنادي: ابراهيم ابراهيم. أجل، عليّ أن أجتاز الباب الثاني، فلهذا الباب ذراع تخطف الأولاد إلى داخل البيت الذي يسكن فيه الحاج حسين ـ الكهل السبعيني الأعمى المتسول طويل القامة ذو اللحية البيضاء والمعطف الكحلي القذر. ينام ويصلي ويتسكّع ويتسول بمعطفه ذي الجيوب العميقة الملأى بكسرات الخبز وقصاصات صور عاريات من مجلات فنية عتيقة وبطاريات صغيرة وأزرار وأمواس صدئة وحلوى وأدوية فاسدة لكل الآلام. شيخ مسالم على ما يشاع عنه من أنه يداعب عانات الصغار الذين يحملون له في النهار ما تبقى على موائدهم من طعام.. وفي الليل يتعقب صغيراً يمر في عتمة المهجع ويخفيه في ثنايا غرفته الصغيرة. لم يختف أي من أولاد الحي ولم يشتكِ أحد من تعرض الحاج حسين له.. ولكن تهديده حقيقة من حقائق المخيم التي لا يحرص أحد على اجتثاثها.

أخطو قليلاً. أتوقف. أقرر العودة تدفعني الوحشة لدخول الممر الأكثر وحشة ولكن ابراهيم في انتظاري.. خطوة أخرى وأخرى أكتم أنفاسي وأجتاز الباب الثاني وأنادي: ابراهيم ابراهيم.. أطرق على باب بيت جده وأنادي.. لا أحد يجيب سوى الصدى والحاج حسين من داخل بيته. أجل سمعت الحاج حسين وهو يردد من بعدي: ابراهيم ابراهيم.. أو هكذا خيّل إليّ.

نظرت من شقوق الباب الخشبي، لا أحد في الداخل.. ومع ذلك ناديت من جديد: ابراهيم، ابراهيم..

فجأة تناهى إلى مسامعي صرير الباب الثاني. فتح الباب وأطل الحاج حسين بمعطفه الكحلي وعينيه الغائرتين. لم أره، ولكنه كان يقف عند الباب المفتوح.. أغمضت عيني وصرخت مستغيثاً، فـفتحت الأبواب كلها وأضاءت الأسرجة الناحلة عتمة المهجع وتجمهر الأهالي في الممر الضيق.. لم يكن الحاج حسين بينهم فشعرت بالخوف والخجل وأخذت أبكي. أدخلوني أحد البيوت، سقتني سيدة البيت ماءً من «طاسة الرعبة» - كوب من الفضة نقشت على حوافه آيات قرآنية وزهور متداخلة. قدّموا لي الشاي والدفء ثم اصطحبني ربّ الأسرة إلى دارنا..

لم يأبه أحد لعودتي المبكرة، قبل انقضاء الصلاة، سوى أمي التي راعها وجود أحد الجيران معي. وبعد أن فرغ أبي من صلاته أخذه الجار جانباً للتباحث همساً، فيما راحت أمي تدثرني بأغطية إضافية وتعد البابونج والزيت الدافىء، علاجها الأثير لكل الحالات.

فاسداً كان هواء الغرفة، عبقاً بزفير إخوتي السبعة. فتحوا النافذة، ارتجفت برداً فأغلقوها.

ارتفعت حرارة جسمي كثيراً. عطشت. حاولت الذهاب إلى الخابية قرب الدالية في باحة البيت. لم أقوَ على المشي ووقعت في خطوتي الأولى. هرعت أمي. أعادتني إلى الفراش وأتتني بماء الخابية وبوجبة جديدة من زيت الزيتون تمسح به، وبما تيسر من الآيات، صدري وظهري وذراعيّ. وكان جسدي على حرارته يشعر بدفء يدها فينتعش قليلاً ثم لا يلبث أن يذوي في ارتعاشته.

أغمضت عيني وكنت أشعر بالبرد والخوف رغم حفيف حركات أمي وهي تفتح الخزانة البنية، تتناول منها أشياء وتعيد إليها أشياء وترتب فيها أشياء أخرى.. حفيف يبعث السلوى حين يختلط بجلبة أولاد الحارة في الزقاق الذي استيقظ للتو فيوقظ فيّ الوجد والذكريات اليانعة عن الكروم البعيدة والنهر الذي تفوح من خريره رائحة الدفلى.

هل نام الولد؟ سأل أبي همساً، وكان يقف عند الباب. أجل. أجابته أمي وهي تغلق الخزانة. كيف حرارته. مرتفعة. لا حول ولا قوة إلاّ بالله. سآخذه إلى الطبيب. المسكين راح يشرب من الجرة فوقع على الحصيرة.. كانت أصواتهما تتناهى إليّ من بعيد فيما كنت أمشي بمشقة في دروب نومي.

ذهبت في نومي إلى الطبيب. عاينني وكنت خائفاً من أن يرسلني إلى غرفة الآنسة ماري التي كانت تحقن المرضى وراء الباب بعد أن يحلّو سراويلهم ويكشفوا عن عضلات مؤخراتهم.. لم يرسلني الطبيب إلى الآنسة ماري ولكنه قال لأمي، وكنت أرنو إليه من النافذة: حمّى، حمّى. إنه مصاب بالحمّى. لا بأس عليه إن لم يمسسه الماء. قطرة ماء واحدة على جسمه تميته! من عيادة الطبيب إلى المدرسة.. في الوقت الذي أدار لنا المعلم ظهره ليكتب على السبورة: «هل يستيقظ الليل في الليل»، جاءني غياث - أكسل التلاميذ - بكوب من الحليب وهمس مازحاً: «سأحوّل هذا الحليب إلى ماء وأرشّك به!». وبمهارة الكيميائي صب الحليب في وعاء نحاسي ثم أعاده إلى الكوب ماءً عذباً وهو يضحك فخوراً بإنجازه. رحت أحدّق مذعوراً في الماء القاتل وأرجوه أن يكف عن مزاحه. امتثل غياث لرجائي فشنج عضلات وجهه وصاح في الكأس: حليب! فصار الماء حليباً. ثم صاح وهو يقهقه: ماء. فتحوّل الحليب إلى ماء. حليب، ماء، حليب، ماء.. وكنت أتوتر وأسترخي لتحولات السائل في الكوب. إلى أن عصيَ الحليب إرادة غياث فظل حليباً. وأخذ غياث يردد موتوراً: ماء، ماء، ماء ويشير بسبابته مهدداً السائل الذي لا يتحول.. ثم التفت نحوي

غاضباً مهدداً مشيراً إلى السحب القاتمة التي أخذت تتلبد في سماء النافذة: حسناً. ليبق الحليب حليباً، ولكني سأرى كيف ستذهب إلى البيت تحت المطر!

كانت ليلى - أجمل فتيات الحارة - فرغت من كتابة وظائفها وخرجت تلعب إلى الشارع. كيف عرفت أنها فرغت من كتابة وظائفها. لا أدري، ولا أدري كيف عرف غياث أن الماء يميتني. لم يسبق لها أن اهتمت بي وبنظراتي المحبة ولكنها أخذت تنظر إليّ من نهاية الزقاق مبتسمة، وحين ألحق بها تركض إلى زقاق آخر، تتوقف في نهايته وتلتفت تدعوني للحاق بها.. من شارع لشارع ومن جدار إلى جدار حتى انتهت البيوت وبدأت أسوار الدير. حين تنتهي البيوت يبدأ الدير وحين ينتهي الكلام تبدأ الرؤيا.. وحين تنتهي الحياة - حياتي يبدأ الماء. أجل، ثمة وراء الدير كان النهر. وقفت على ضفافه أنظر ذاهلاً إلى ليلى. كانت تجلس عارية على صخرة تحت سطح الماء تستحم بما يخترق سطح النهر من ماء الشلال الساقط من خاصرة الصخرة العالية. أحسست بالعطش. الماء في الخابية وفي النهر، في المطر الذي سيهطل بعد قليل. الماء في الندى وفي حليب غياث. الماء في كل شيء. سئمت تهديد الماء. ليلى تفتح لي ذراعيها، قررت الامتثال فليس ثمة أزهى من هذا الماء.. عارياً خطوت باتجاه النهر، لم يكن يفصلني عن عناقها سوى رذاذ الشلال الذي أخذ يبلل جسدي.. فيما كان قلبي يلوح لأمي بآخر خفقاته.

(*) المؤلف كاتب فلسطيني عائد ومقيم في رام الله/ فلسطين.

مطلوب تحرير الإبداع الثقافي من وصاية السياسي

سعيد مضيّة

باتت علاقة المثقف والسياسي إحدى القضايا الحارة في ميدان الثقافة. ويعبر البعض عن الملل من معاودة إثارة القضية بين فينة وأخرى. ولكن القضية لم تحسم بعد ولو في مجالها النظري. وفي المجال العملي لم يتوقف نزوع السياسي للهيمنة على الثقافة والمثقف. وتزداد سطوة السياسي على المثقف، إحتواءً وتسخيراً وتهميشاً ثم إرهاباً في أحايين، مع تزايد سطوة الدولة على مجمل الحياة الإجتماعية. وشهد النصف الثاني من هذا القرن تعاظم قدرة هيئات الدولة وأجهزتها الإعلامية - الثقافية على احتواء المثقفين واستيعابهم ومن ثم تطبيعهم أو ترويضهم. وتزداد أعداد المثقفين، الذين يعملون في المؤسسات الأكاديمية والإعلامية المسخرة خصيصاً لتبرير السياسة الرسمية وترويجها وتطويع مختلف الشرائح لأهدافها الإستراتيجية. ولعلنا نجد في هذه الظاهرة سبب عدم الحسم في نقاش العلاقة بين المثقف والسياسي.

وضمن هذا الواقع يضطلع الإعلام والثقافة بدور متعاظم في الحياة الإجتماعية ويتقدم نشاطهما من حيث أهميته وفاعليته على أدوات العنف والترهيب. ومن ثم فالحوار داخل الطيف الثقافي يدور، في جوهره، حول تمييز الثقافة عن السياسة. نجد بعض أطراف هذا الطيف يتعمد التستر على جوهر الخلاف فيشتط في فصل الثقافة عن السياسة. ويمعن بعض آخر في دمج الثقافة بالسياسة. ويتلهى آخرون بالموضوعة القديمة المتجددة، موضوعة الأصالة والمعاصرة أو العلمانية ضد الدين. ويثير البعض تناقض الأجيال، متسترين على الطروحات المعاصرة التي تستحضر وتبعث قيم العصور الخوالي ومغامرين بذلك بقطع الذاكرة التاريخية. وما أكثر التحويلات الجانبية المفتوحة بهدف تغييب أو إضعاف المجرى الرئيسي للحوار داخل ميدان الثقافة: ثقافة حرة أم مسخّرة؟! ثقافة تنطلق بطاقتها الكاملة لأداء وظيفتها الإجتماعية طبقاً لقوانينها الداخلية أم ثقافة مروّضة بهذا القدر أو ذاك تُسلب بعض خصائصها وتُعطّل بعض قوانينها؟ وفي هذا الخلاف المفصلي يتجذر سؤال الثقافة الرئيسي وتتفرع عنه أسئلة

الثقافة كافة: الموقف من حركة الواقع الاجتماعي وعلاقاته، الإنسجام بين المنطق الداخلي للحركة الثقافية وبين المنطق الداخلي لحركة المجتمع. فالثقافة عضوية إجتماعية لازمت الاجتماع البشري عبر تاريخه وظلّت، عبر تطور التاريخ، تُغني الروح البشرية وتشحنها بالقيم الإنسانية المتجددة وتُشكل رافعة هائلة للبشر. من هنا يكتسب تحرير الثقافة من ربقة السياسة طابعه العملي في بحث ومناقشة العلاقة بين المثقف والسياسي.

فليس سهلاً على فريق دعاة إتباع الثقافة للسياسة تمرير دعوتهم لو صرحوا بها علانية. ذلك أن الفكر والإبداع يحظى بالإحترام والقبول إذا عرض باعتباره ثمرة قناعة وجدانية ذاتية أو تفاعل مع الواقع وتعبير عن موضوعيته. ولا يقل صعوبة على الإقناع دعوى تناقض السياسة مع الثقافة. فالعمليتان تتداخلان وتتداعمان في أكثر من موقع. إنهما متلاصقتان إلتصاقاً عضوياً بالصراعات الإجتماعية بين التقدم والمحافظة. وهما تركزان على وعي الإنسان وتعكس كل منهما مصلحة أو مصالح إجتماعية. ومن جانب آخر فالسياسة الدمقراطية حصيلة مستوى ثقافي معيّن يبلغه المجتمع - قاعدة فكرية متينة تنهض عليها التعددية الفكرية والسياسية حيث يحلُّ التسامح محلَّ التعصب والتزمّت. وما أكثر ما تتلاقى السياسة والثقافة في دروب الحياة الاجتماعية ومساربها المكشوفة والمستورة.

الثقافة والتقدّم

إن طرح قضية العلاقة بين المثقف والسياسي ينبغي أن يسترشد بهدف الإستثمار الأكمل للنشاط الثقافي لمصلحة التقدم، أي تمكين الثقافة من اداء وظيفتها باعتبارها عضوية إجتماعية ذات حيوية دينامية لدفع حركة الواقع. وباختصار ينبغي عدم الحجر على حرية الرأي والتعبير. ولقد دفعت الثقافة والسياسة ثمناً باهظاً بسبب الحجر على حرية التعبير. وظيفة الثقافة هي الترقي الإنساني، تحرير البشر من قيود الطبيعة والحياة الاجتماعية وتسييدهم على نواميسها. ومن مفارقات الثقافة وتناقضاتها الداخلية أن الوعي بوظيفة الثقافة ورسالتها قضية خلافية وموضوع غالباً ما يغيب خلف النقاشات بصدد تعريف الثقافة.

الإنشغال بتعريف الثقافة ينحصر في الغالب داخل السؤال الثقافي المحض تلهمه النخبوية الثقافية. فهو يسقط روابط الثقافة بمختلف جوانب الحياة الإجتماعية. وإذا انشغل الجهد الثقافي بتعريف الثقافة والمثقف فلربما تمضي أعوام ودهور لتحفر العوامل الإجتماعية وهياكلها المادية مجاريها العميقة في الوعي الاجتماعي دون أن يلوح في الأفق إتفاق أولي على تعريف للثقافة. والذين يفترشون الوهم الخادع بأن الثقافة نشاطٌ نخبويٌ أو موهبة طبيعية محضة تضع المثقف في برج شاهق فوق المجتمع، قد يصحون من غفوتهم على عزلة باردة وسهام السخرية تنفّس غرورهم. فنمط الحياة يفرز ثقافته. وقيم التخلف وعلاقاته الاجتماعية وهياكله الإقتصادية والتربوية تفرز ثقافتها المتخلفة، والأوهام والخرافات تعيد إنتاج ذاتها بأحجام أضخم. وكل التعريفات عاجزة عن استيعاب مضمون الثقافة. الثقافة مفهوم واسع سعة الحياة البشرية. الثقافة ناموس الحياة في تطورها.. ناموس الخلود، وكثيراً ما عصفت بالأنظمة السياسية.

نجد أبرز تجلّيات تحرر الثقافة من ربقة السياسة في مثال بلزاك، الروائي الفرنسي في النصف الأول من القرن التاسع عشر. فلقد تحرر هذا المثقف المبدع حتى من قناعاته السياسية ومن التزامه الطبقي، ومضى مع تدفق حركة الحياة الإجتماعية. ناصر بلزاك طبقة النبلاء وملاّك الأرض أنصار ملكية آل بوربون. كان رجعياً في مواقفه السياسية. إلاّ أن عظمته كمثقف صادق تجلّت في روايته «الكوميديا البشرية»، التي تسرد مسارب تقدم فرنسا في الحقبة بين 1816 ـ 1848. برز في هذه الرواية الصدق الفني المنسجم مع جوهر حركة الحياة الاجتماعية، فطرح كرجال المستقبل في هذه الرواية خصومه السياسيين إذ تحدّث عنهم بإعجاب بينما صبّ سخريته على أصدقائه ووصفهم بأنهم لا يستحقون مصيراً أفضل. لم يسقط بلزاك آراءه السياسية على أبطال روايته بل حرره صدقه الفني من أوهامه السياسية. فحافظ على الأمانة للمنطق الداخلي للإبداع الفني. «إن أحد إنتصارات الواقعية العظيمة هو إضطرار بلزاك إلى السير ضد ميوله ذاتها وآرائه السياسية، وذلك في كونه قد رأى حتمية سقوط أحبائه الأرستقراطيين، فصوّرهم ووصفهم كأناس لا يستحقون مصيراً أفضل من هذا المصير، ورأى أناس المستقبل الحقيقيين في ذلك المكان بالذات حيث كانوا في ذلك العصر»، كما عبّر أحد النقّاد المعاصرين له.

تحرر بلزاك من سطوة السياسي داخله. وتحرر كثيرون من سطوة السياسي خارج الذات وتمردوا على غوايته، ترغيبه وترهيبه. وبرهنت الثقافة، من خلال معاناتهم، على أنها أقوى من السياسة وأوسع وأن تأطير أفق الثقافة بحدود السياسة إنما يقزّم الثقافة ويضعف مفعولها وقد يشلّه بالكامل.

قدم العصر الحديث مثقفين عظاماً. بعضهم تحدر من أُسر إقطاعية أو ارتبط بالنبلاء أمثال بوشكين وتولستوي وجمال الدين الأفغاني والكواكبي وناظم حكمت. وحقق هؤلاء تماسكاً بين نظراتهم السياسية والثقافية. وبرز مثقفون عظام لم توحدهم موسوعية المعرفة بقدر ما وحدتهم أشواق لتوليد قيم جديدة ومثال إنساني جديد متقدم ومعايير جديدة متقدمة للسلوك البشري. استطاع معظمهم من خلال الصدق الفني إدراك حركة الواقع والإنسجام معها وكشفوا في أعمالهم عن جماليات الحقيقة. ونقل هؤلاء، عبر الفن وبأدواته، عدوى تعاطفهم مع الناشيء المتولد في رحم الراهن فهيأوا لدى الجمهور حاضنة دافئة تتعهد بالرعاية والحدب الناشيء الجديد والتقدمي في الحياة والسلوك البشري. وبمثالهم النابض بالحيوية أنعشوا طاقة الإستطلاع والمراجعة والنقد من أجل التغيير. هكذا حفّزت الثقافة، بإبداعاتها المعرفية والأخلاقية والجمالية ومثلها المتقدمة، حركة التغيير وطاقة التغيير وسطعت في سماء الثقافة العالمية نجوم لا تخبو ذكراها. فالثقافة ناموس الخلود. وبهذا المعيار نشخّص الحركات التي شحنت الثقافة بمضامينها الإنسانية وعززت عناصرها المعرفية والأخلاقية والجمالية.

الإسلام كان أحد هذه الحركات. والتوحيد الإلهي سرى توحيداً في المجتمع وتجديد الفكر والحياة. دان الإسلام «من رأوا آباءهم على أمه قالوا إنّا على آثارهم مهتدون»، وحارب النفاق والظلم ودعا إلى نور المعرفة والتفكير والتعقل وأعلى مصلحة المجتمع على مصلحة الفرد. وخرجت ثورة الإسلام لتنقل نبضها إلى المجتمعات المحيطة. وتواكب تطور الفكر العربي ـ الإسلامي مع تطور المجتمع العربي ـ الإسلامي.

جرائم الإستبداد

أولّت الخلافة غير الراشدة الإسلام بما يدعم استبدادها وجورها وأولّت القوى المعارضة تعاليم الإسلام بما ينسجم مع مثال الخلافة الراشدة ويدعم حرية الإرادة البشرية وإعلاء شأن العقل والإجتهاد. تطورت الفلسفة العربية - الإسلامية وثقافتها وجرت الإرهاصات الأولى للعلم التجريبي. وتجلّت في فلسفة إبن رشد ذروة نجاحات العقلانية في الفكر العربي - الإسلامي.

كان الصراع الثقافي في تلك الحقبة يتمحور حول حرية البشر ومسؤوليتهم عن أفعالهم. وتشعب هذا الصراع وسرى في مسالك ومسارب عديدة. وكلما سكن محرك الحياة الاجتماعية تتوقف دواليب الفكر لتنقضّ القوى الظلامية بفتاويها وجلاديها على الجدال ودعوات الإصلاح. وتحت راية السنّة والرجوع إلى السلف حُرّم بيع كتب الكلام والفلسفة وصدرت قرارات (عرفية) في عهد الخليفة المعتضد عام 279 هجرية نادت «إن الذمة برية ممن اجتمع من الناس في مناظرة أو جدل وإن من فعل ذلك أحلّ بنفسه الضرب». قتل الخليفة غير الراشد، المعتضد، الفيلسوف أحمد بن الطيب وأصدر قاضيه إسماعيل بن إسحق فتوى بإحراق كتب «الزنادقة». وقرر ديوان رسائل الخليفة أن «الهندسة ودراستها كفر وإلحاد». في عام 309 أحرق الحلاج حياً في بغداد وفي عام 310 كاد يقتل الإمام الطبري لأنه قال أن أحمد بن حنبل محدث وليس فقيهاً. وحفظ «الكامل في التاريخ» لابن الأثير حوادث عام 323 هجرية حيث «عظم أمر الحنابلة وقويت شوكتهم وصاروا يكسبون دور القواد والعامة واستظهروا بالعميان الذين كانوا يأوون إلى المساجد وإذا مر بهم شافعي أغروا به العميان حتى كاد أن يموت».

تحت راية السلف الصالح اقترفت هذه الآثام دون أن تنجح في إحياء نموذج السلف إنما أشاعت الإرهاب والتعصب والظلامية والتزلف والنفاق وأطفأت جذوة الثقافة العربية - الإسلامية وأسلمت المجتمعات العربية - الإسلامية إلى عهود الإنحطاط والركود كي تستيقظ على العصر الحديث ضمن أوضاع التخلف والتبعية، بعد أن كانت منبع إشعاع علمي وفلسفي وحضاري. ورغم جريمتها الفادحة بحق المصير العربي - الإسلامي تواصل السلفية النصيّة معركتها ضد عناصر التنوير والعقلانية.

في العصر الحديث استهلت النهضة العربية بحركة التنوير. واقترن في وعي هذه الحركة تحرر العالم العربي من نير الإستعباد الكولونيالي الأجنبي مع إدخال العلوم ونشر المعارف وتطبيق أفكار الدمقراطية والعقلانية الأوروبية. وبرزت كوكبة من المنوّرين الأفذاذ حاولت دمج الإسلام بالدمقراطية والعلم. ولكن حركة التحرر العربية، التي نجحت في تحقيق الإستقلال السياسي، فشلت في تخليص الإنسان العربي من أصفاد الجهل والتخلف والعبودية الروحية. فقد عجزت هذه الحركات، بعد تسلمها للسلطة السياسية، عن بناء مجتمع عصري يضمن سيادة الشعب حقوقياً وسياسياً ويمنح إستقلالاً نسبياً للشعب عن هيمنة السلطة السياسية ويوفر حرية التعبير والرأي ويدخل أساليب العلم ومنهجيته في معالجة مختلف مشاكل المجتمع. وعبر طريق الآلام هذه أُخضع المثقفون من مختلف التيارات الفكرية لسطوة السياسيين. وخبت بالنتيجة إشعاعات المنورين الأوائل واضمحلت الإستقلالية النسبية للمثقفين عن السياسيين. غاب المثقفون روّاد النهضة.

إن مراجعة تجارب العقود الماضية تبين التماثل المذهل بين الحركات السياسية العلمانية والدينية في الموقف من الدمقراطية حتى بمفهومها البسيط، حرية الرأي والتعبير. ويلفت الدكتور صادق جلال العظم («النهج» عدد 4، صيف 1995)، في محاضرة ألقاها بمناسبة الأسبوع الثقافي لقسم الدراسات الفلسفية والإجتماعية ـ دمشق، السبت 29 نيسان 1995 ـ يلفت الانتباه إلى التماثل التام بين موقف الحركات القومية والإسلامية من الدمقراطية واستئثار كل منها بالسلطة والحجر على المعارضة بقوانين العقوبات سهلة التنفيذ والقاسية. ويقول: «إن المهم في تطبيق أحكام الشريعة الإسلامية هو أيضاً قانون العقوبات بالدرجة الأولى وسهولة إنزال هذه العقوبات وقسوتها وشدتها وسرعة تنفيذها. في الواقع تمّ اختزال الإسلام إلى تطبيق أحكام الشريعة ومن ثم تمّ اختزال الشريعة نفسها إلى قانون العقوبات لا أكثر». ثم يخلص إلى القول: «واضح لي الآن أن الثورة الإسلامية في إيران تعاني اليوم من مآزق ومشكلات واختناقات وصراعات المشروع ذاته الذي خبرناه.. وهي مشكلات مطروحة الآن وبحدة عظيمة على الثورة الإسلامية في إيران وعلى إيران الإسلامية. ولا يبدو لي أن عندهم أجوبة عليها ـ إسلامية كانت أم شبه إسلامية أم غير إسلامية ـ أنجح وأفضل من الأجوبة التي مورست عندنا وعند غيرنا من دول العالم الثالث بإسم الإشتراكية العربية أو الإفريقية أو الهندية أو ما شابه ذلك من دعوات وأيديولوجيات أضحى إفلاسها واضحاً للعيان في اللحظة الحاضرة».

قرن ونصف القرن من محاولات النهوض راوحنا خلالها في دائرة التخلف واللاعقلانية والتبعية وانتهت الجماهير الشعبية إلى حالة إحباط وانكسار وإتكالية. ويبلغ العطب مداه الفاجع. الفعاليات الإقتصادية والعسكرية والثقافية تستبيح الأوطان والمقدرات وتستعبد شعوبنا لأنها تتسلح بطاقة الثورة العلمية التكنولوجية. وفي ذات الوقت تتدافع علينا دعوات تكفير العلم. وتتضاعف قدرات هذه الفعاليات وتحكم سيطرتها على مقدراتنا وتتجاسر الدعوات في نبوءاتها بانتظار النصر القابع في طيات مستقبل مجهول ونحن مكتوفي الأيدي عزلاً من موارد القوة. دعوات تحقن بطاقة صبر هائلة على الهوان. يزعم خصوم العلم والدمقراطية أنهم بذلك إنما يدافعون عن الإسلام. ولدعم حجتهم يختزلون عداء الغرب لحركة العرب التحررية والتقدمية في مجرد عداوة دينية (صليبية) للإسلام. أما رأسمالية الغرب فتدخل في الحقيقة في حرب لا هوادة فيها ضد شعوب يدين بعضها بالمسيحية وآخر بالبوذية والهندوسية أو الإسلام. ويُغفل هؤلاء أيضاً فعل علاقات السوق الرأسمالية التي تفرض الفقر من نصيب طرف والغنى من نصيب طرف آخر داخل المجتمع وعلى صعيد العالم كله. وهنا يمكن العثور على سر العداء للدمقراطية والعلم. فإغفال الجانب الاقتصادي من نشاط الإمبريالية العالمي إنما يُسدل الستار على مسؤولية البرجوازيات العربية وتبعيتها الذليلة للمراكز الرأسمالية العالمية وطبيعة دورها الإقتصادي في المجتمعات العربية والإسلامية. فهذا الدور يعطل توجهات التنمية الإجتماعية الزراعية والصناعية والثقافية. وهو يلهم موقف العداء للعلم والدمقراطية من جانب البرجوازيات العربية التابعة التي يمثل بعض شرائحها التيار المتزمت.

يلقي آية الله الخميني الضوء على هذه الحقيقة في نصيحة وجهها إلى طلاب المدارس الدينية ينقلها صادق جلال العظم في محاضرته المشار إليها سابقاً عن (Henry Munson, Islam and Revolution in

the Middle East, Yale University Press, New Haven 1988, P 108)، حيث يقول: «إذا لم تلتفتوا إلى السياسات، التي يسوقها الإمبرياليون، وتعدوا أن الإسلام ليس أكثر من الموضوعات القليلة التي تدرسونها دوماً ولا تتجاوزونها أبداً فإن الإمبرياليين سيتركونكم وشأنكم. أقيموا الصلاة ما شئتم: إن الذي يريدونه هو بترولكم. لا شيء يقلقهم في صلواتكم وأدعيتكم. إنهم يريدون معادننا ويريدون تحويل بلدنا إلى سوق لبضائعهم. ولهذا السبب تقوم الحكومات العميلة التي نصبوها بمنعنا من التصنيع ولا تنشىء عوضاً عن ذلك إلاّ مصانع تجميع وصناعات معتمدة على العالم الخارجي لا أكثر». وهذا صحيح ففقه العصور الوسطى يجهل أمور الاقتصاد المعاصر وقوانينه العلمية. وموقفه عدائي تجاه العلم.

وتتسلم الحركات الدينية، كمكافأة على خطابها المناهض للعلم والدمقراطية وتخدير الوعي العام، مئات ملايين الدولارات من أموال النفط تنفقها على نشاطاتها الثقافية والسياسية «الخيرية» وتوسع نفوذها بين الجماهير المسحوقة ذات الخبرة السياسية الضحلة والمدارك المغلقة على سبل الخلاص.

ولإحكام الحصار على قوى التقدم تدخل أموال النفط في الإنتاج الفنّي لترويج فن هزيل من المسلسلات الميلودرامية، التي تنتهي بانتصار العدالة على أيدي أجهزة السلطة مقلّدة بصورة ممسوخة الثقافة البوليسية. كما تقدم فن التسلية والتعويض عن الحرمان والقهر وتخدير المعالم الجرينة للعقل. ويحس العاملون في الفن المسرحي والتلفزيوني والسينمائي العرب بوطأة الحصار النفطي على الفن والثقافة، إذ يتدخل في السيناريو والإخراج ويفرض مضموناً فارغاً غير موضوعي وغير صادق في التعبير عن الواقع العربي المأزوم.

رأينا كيف طاشت سهام السابقين في «الرجوع» إلى السلف والأصول. ومن المستحيل أن لا تطيش سهام اللاحقين في الوقت الحاضر. فقراءة موضوعية لأصول الدين وسيرة السلف تخرج برؤية مناقضة لتأويلات الخطاب الديني المعاصر. ويظهر لها بجلاء الحضّ على التعليم والتمعن الحي في شؤون الدنيا وأسرار الكون والحياة. وقد دعا الرسول (ص) إلى طلب العلم ولو في الصين. وأكد القرآن الكريم «ولقد كرمنا بني آدم»، كرمه بالعقل وبالإرادة والمسؤولية عن أفعال الخير والشر. ويتناقض مع جوهر الدين تأويل الآية الكريمة في القرآن «وما فرطنا في الكتاب من شيء» لجهة الإدعاء بأن العلوم والمعارف لا تحتاج إلى إمعان الفكر وإجراء البحوث والدراسات داخل المختبرات العلمية وفي الواقع الإجتماعي وداخل آلية النفس البشرية.

حقاً يحتاج العلم إلى ما يشكم جبروته المدمر. ويمكن لمكتشفات العلم وتطبيقاته التقنية (وهذا ما يجري الآن) أن توظف في صنع أدوات الموت واقتحام أسرار الناس وخصوصياتهم وانتهاك المجالات الوطنية للدول والشعوب بواسطة أجهزة التجسس ووسائل الإعلام الألكترونية. تحتاج الإنسانية إلى طاقة روحية هائلة تقاوم بها عوامل الإفساد والتفسخ التي تغذيها نشاطات الرأسمال العالمي. فهذه العوامل تنخر الروح البشرية وتقوّض الأخلاق والعلاقات الإنسانية وتفكك المجتمعات. وكانت النتيجة أن انحسر مفعول القيم الثقافية الفنية التي راكمتها البشرية عبر تاريخها وضعفت جاذبيتها. ولا شك أن النزعة الإستهلاكية للإقتصاد والثقافة، التي تعاظمت منذ منتصف القرن الحالي، قد استهدفت تدمير الروح الإنسانية ونشر الجريمة والعنف والمخدرات وعبادة القوة والتفسخ الإجتماعي على نطاق العالم

بأسره. وفي حلكة الظلام يُفتقد البدر.

ميدان الثقافة الرحب

والثقافة الإنسانية باتت ضرورة ماسة. لا بد من استنفار معالم العقل الجميلة والجريئة. عناصر هذه الثقافة هي فكر علمي يجوس الواقع الملموس وينتهي بفعل التغيير، ثم مثال إنساني يستلهم هذا الفكر ويطوره، وكذلك قيم ومعايير سلوكية توقظ الوجدان على علاقة الجور المستحكمة في الواقع وتحفز مواقف وتوجهات تقدمية وذائقة جمالية تستكشف التناسق والإنسجام والسمو وتميز القبح والإبتذال وتنفّر منها.

البشرية في مأزقها الراهن بحاجة إلى الثقافة تحصّنها وتنتشلها، وهي ثقافة تُستقطَر بغزارة من أشكال الفن المختلفة بالدرجة الأولى وكذلك من فكر الواقع الراهن. وتدخل في تركيب هذه الثقافة قيم الدين وكل ما قطّرته أشواق الإنسان إلى السعادة والحرية والعدالة عبر القرون. وتسهم في هذه التركيبة الفنون على وجه الخصوص، لأنها أقدر أنماط الفكر على استنفار التعاطف الإنساني من خلال صدق تعبيرها وأصالته وبفضل رهافة إحساس الفنان الأصيل وملكة الحدس الفني المتحفزة دوماً لإبداع ما هو نبيل وإنساني.

الصدق الفني مولّد غزير عبر الأجيال للقيم الروحية المثيرة للوجدان الجمعي والمعززة لإنسانية البشر والكاشفة للزيف والجور ولمخلفات الوحشية في العلاقات والسلوك الاجتماعيين. إنها الأقدر على زعزعة الأذعان للجور والصبر على المكاره والمستفزة للإحتجاج على الظلم والتعاطف مع ضحاياه. والفن الصادق مارس عبر القرون تأثيره على الوجدان. وتخلّدت بفعل هذا التأثير أعمال ابن المقفع والمتنبي والمعري وإبداعات شكسبير وغوغول ودستويفسكي وبلزاك وغوركي وبريخت ونيرودا وماركيز وفولكنر وناظم حكمت وأراغون وحنا مينه وعبد الرحمن منيف وقائمة طويلة من الروائيين والقاصين والشعراء والمسرحيين من مبدعي الثقافة الأصيلة، معلمي البشرية. في إبداعات هؤلاء برزت ساحة الثقافة أرحب بكثير من ساحة السياسة.

فالسياسة يقصر باعها عند إدارة الصراع الاجتماعي وتنحصر حريتها داخل التوازنات بين طرفي الصراع. أما الثقافة فتمرح طليقة بطاقتها التحويلية في تضاريس الطبيعة الإنسانية وتمتد مع امداء الحركة التاريخية للتطور الإجتماعي. ولا يضيق أفق الثقافة، والفن على وجه الخصوص، بإيجاد الحلول الملموسة للمشاكل العيانية، كما لا تستكين لمعادلات السياسة. فخصوصية العمل الفني وقانونه الداخلي يشمخ به فوق أحكام السياسة الآنية وقسرية ضروراتها. «أعتقد أن الكاتب لا يتوجب عليه أن يقدم على طبق الحل التاريخي المقبل للصراعات الإجتماعية التي يتناولها..» - جزم بهذا الحكم النقدي رائد منظري الصراع الطبقي - إنجلز - الذي استغرقت قضية الصراع الطبقي كامل حياته الفكرية. ففي رسالة وجهها في 26 تشرين ثاني 1885 إلى مينا كاوتسكي انتقد هنات في روايتها «القدامى والجدد» تمثلت في «رغبتك في تقديم شهادة بمعتقداتك للعالم أجمع.. ولا حاجة بك أن تكرري ذلك.. فأنا لا أعارض بأي شكل

من الأشكال تحزب الشعر..». وبعد أن يأتي على ذكر شعراء متحزبين أمثال إسخيلوس، رائد فن التراجيديا وأريستوفان، رائد فن الكوميديا ودانتي وسيرفانتس وشيلر يستطرد فيضيف: «إن الروس والنرويجيين المعاصرين يكتبون روايات ممتازة وكل منهم يكتب لهدف. وأعتقد أن الهدف يجب أن يتجلى من خلال الأوضاع والتصرفات ذاتها دون تعمد الإعلان عنه ولا يتوجب على الكاتب أن يقدم على طبق الحل التاريخي المقبل للصراعات الإجتماعية التي يتناولها.. وبذا فرواية المشكلة الإجتماعية في نظري تؤدي مهمتها على أكمل وجه إذا ما نجحت، عن طريق تقديم وصف صادق للأوضاع الحقيقية، في تبديد الأوهام السائدة بصدد هذه الأوضاع. وألحقت هزة بتفاؤل العالم البرجوازي وحققت بصورة محتمة من ثم الشكوك في خلود ما هو قائم». وفي رسالة أخرى موجهة إلى مارجريت هاركينس، في أوائل نيسان 1888، يقيّم في روايتها «فتاة المدينة» الصدق الفني وشجاعة الفنان الحقيقي وينصح أن «الواقعية تستوجب، علاوة على صدق التفاصيل، صدق الشخصيات النمطية ضمن الظروف النمطية.. رواية تمجد الآراء الاجتماعية والسياسية للكاتب. ليس هذا ما أعنيه. فكلما قنّع الكاتب أفكاره يكون ذلك أفضل لعمله الفني». وفي هذه الرسالة يمجد رواية بلزاك «الكوميديا البشرية» بالعبارة المقتبسة في بداية المقال.

لا تتحاشى الإبداعات الفنية قضايا السياسة. بل أنها، في انحيازها الاجتماعي من خلال التقييمات، تنفعل بمعاناة البشر ومكابداتهم وتنقل عدوى انفعالها إلى الجمهور المتلقي. لكن العمل الفني تركيب معقد جداً له نوعيته الخاصة الضاربة جذورها في أعماق الطبيعة الإنسانية متجاوزة إشكالات السياسة وضروراتها الآنية. هنا يكمن سر خلود روائع الأدب والفن الأصيلين وسر تأثيرها السحري الذي تمارسه على الأجيال اللاحقة عبر القرون. إن أصالة الفن تتجلى من خلال قدرته على اكتشاف الجديد وصدق تعبيره عن العمليات والظواهر الاجتماعية من خلال سبر أغوار الواقع ورهافة الإحساس بنبض حركته والإدراك العميق لضرورات التحول والتغير. الفن فكر إجتماعي وتقييمات تنبع من فلسفة الفنان ونظرته إلى الكون والحياة والمجتمع.

تعاني الجماهير الفلسطينية شتى صنوف الغبن والجور القومي وتتخبط في حالة من الإستلاب والإحباط وخيبة الأمل. وينكص وعيها، ضمن هذه الظروف القاسية، إلى النماذج المتخلفة من إرباك وقدرية وانتماء إجتماعي ضيّق، عشائري وطائفي ثم الاغتراب والعبثية والغضب العاجز والإنسحاق. ومن جانب آخر تُسقط شرائح إجتماعية متنفذة وفئات سلطوية قهر الإحتلال الإسرائيلي ممارسةً القهر ذاته ضد الشرائح الاجتماعية المسحوقة. وتتغلغل أفعال القهر وأحكامه وقيمه في خلايا الحياة الاجتماعية. إن هذه الظواهر تجعل من الدمقراطية ومراعاة حقوق الإنسان قضية لا تحتمل التأجيل أو الإغفال. والفنان الأصيل يعكس جوانب جوهرية من واقعه وخصوصاً نزعة الإحتجاج على الممارسات والعلاقات غير الإنسانية داخل المجتمع، رافضاً نزعة جلد الذات وتحميل الضحايا أوزار عتاة هذا الزمن المتصحر.

نخلص مما سبق إلى أن حرية الكاتب لا تحتاج إلى استئذان أو تصريح فهي كاملة في طيات العملية الإبداعية وفي فلسفة الكاتب ونظراته إلى الحياة. قد يخدم الإنتاج الثقافي قضية التحرر الإنساني والتقدم وقد يوظف أو يسخّر لتدعيم عوامل الركود والمحافظة داخل المجتمع من خلال التزلف لها أو مجاملتها. فالكاتب ينتج القيم الروحية التي تدخل في تركيبة الوعي الاجتماعي وتصوغ مواقف الناس

وتضبط سلوكهم. ومن خلال المرافق الثقافية والإعلامية تروج السلطة هذا التيار الثقافي أو ذاك، تحاصر أو تشهر تياراً دون آخر.

تمتلك السلطة إمكانيات عديدة للترغيب والترهيب. وتستطيع التعتيم على نتاجات ثقافية، تشويهها أو الحجر عليها. وقد تُسكت بالقسر أصواتاً لا ترضى عنها.

وهذا يرتب مسؤولية على إتحادات الهيئات الثقافية ـ الأدباء والصحفيين والمسرحيين والفنانين التشكيليين والأكاديميين ـ أن تتولى الدفاع عن حرية التفكير والتعبير والنشر وتوفر الحصانة للمبدعين. فالرسالة الأولى لهذه الإتحادات هي الدفاع عن حرية الكلمة، حرية الرأي والتعبير.

وتكافح الثقافة التقدمية من أجل توسيع الدمقراطية وتحويلها إلى نمط حياة. وهذه مهمة شاقة لكنها نبيلة. وبدون إنجازها يتعذر انطلاق عجلة التقدم. تكافح الثقافة لضمان حرية المثقفين والأكاديميين من أجل تربية الوعي الدمقراطي في المدرسة والمعهد والجامعة من خلال تربية التفكير وحب المعرفة والبحث والإبداع. بهذا تتوفر مناخات الحصانة للنشاط الثقافي.

---

* المؤلف كاتب فلسطيني عائد ومقيم في حلحول.

قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة
من إشتراطات (القصد) إلى قراءة (الأثر)

حاتم الصكَر

1 ـ إطار البحث وموجهاته

يخيّل إلينا، ونحن نعاين المحور المقترح لهذه الدراسة، أنه يراد لنا النظر إلى (قصيدة النثر) خارج الشعرية العربية الجديدة، فكأننا نقع في مصادرة فذّة تفصل بالواو بين قصيدة النثر ـ موضوع بحثنا ـ والشعرية العربية الجديدة التي تتكوّن وتتحور إلى جوارها. كما يراد لنا الإقرار سلفاً ـ وهذه مصادرة أخرى ـ بوجود (شعرية) (عربية) (جديدة) وهو أمر نشك بتعيّنه كينونةً وصيرورة، إنطلاقاً من صعوبة تحديد ماهية الشعرية وحقيقة وصفها الثنائي أي خصوصيتها العربية وطابعها الطليعي المخفف إلى صفة محايدة (الجديدة) بدلاً عن (الحديثة) مثلاً.

ولكننا حاولنا أن نسائل النصوص الشعرية المكتوبة بهاجس الإنتماء إلى هذا النوع الشعري التحديثي، ونقايس إضافاتها ضمن تيار الحداثة الشعرية وما يتحكّم به من مزايا وخصائص وقوانين ونُظم بناء يمكن إجمالها بلفظة (الشعرية) بعد توسيع المصطلح الذي سنتابع تطوره المفهومي.

إن النصوص ذاتها تهبنا ملامح الشعرية الحديثة التي نزعم أن قصيدة النثر هي الإنتقالة الملموسة باتجاهها بعد أن ارتهن الشعر القائم على وحدة التفعيلة وتنوّع القوافي (أي الشعر الحر) بتعديلات تجديدية لم تبعده كثيراً عن مناخ الشعرية الموروثة المجسدة بالشعر التقليدي ذي الشطرين والقافية الواحدة. وتكوّن قصيدة النثر على وفق اعتقادنا هذا، الخطوة الثانية في مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل، ويغدو الشعر الحر تجديداً أو انتقالاً تدريجياً عن التقليد الذي قام عليه الشعر الموزون ذو الشطرين.

شعر الشطرين ← الشعر الحر ← قصيدة النثر

تقليد ← تجديد ← تحديث

وسوف تتولى قصيدة النثر ـ أو أنها يجب أن تتولى ـ مهمات التحديث بكل ما تحمله الحداثة من

إشكالية ومشاغبة وتغيير على مستويات البناء الشعري الخارجي والإيقاع واللغة والدلالة دون أن يعني ذلك بداهةً إنتماء كل أفراد النصوص المكتوبة تحت لافتتها إلى الحداثة الشعرية أو شعرية الحداثة.

فبعض النصوص المدعية الإنتماء إليها لا تتجاوز نثر الأبيات الشعرية وإيهام القارىء بمغايرة الشكل السائد دون الإستناد إلى مبررات فنية مقنعة.

يتحدد إطار بحثنا إذن بدمج أفق قصيدة النثر بتشكّل الشعرية العربية الحديثة، لا النظر إليها خارجها.

2 ـ تنويعات وألوان.. في تاريخ الشعرية

يضم تاريخ الشعرية في الغرب نظريتين (أو منظرين): سلفية وحديثة. وذلك ما تعطينا إياه المعاينة التاريخية للشعرية في الكتابة العربية: الموروثة والحديثة أيضاً. فشعرية أرسطو تنحصر في (التمثيل) وتتحدد في (المحاكاة) حصراً. وقد جرت قراءة أرسطو زمناً طويلاً على هذا الأساس. وفي قراءة حديثة يرى "تودوروف" أن مؤلّف أرسطو في الشعرية لم يكن موضوعه هو الأدب، وبهذا المعنى لا يرى مكاناً فيه للشعر كما أنه لا يعده كتاباً لنظرية الأدب بل هو كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام يصف فيه أرسطو خصائص الأجناس الممثلة أو المتخيلة ويعني بها الملحمة والدراما[1].

ولعل توردوروف يشير بذلك إلى إغفال الشعر الغنائي في كتاب أرسطو الذي يشير إشارة عابرة لكنها ذات أهمية كبيرة، إلى تراجع العناية الإصطلاحية والنقدية بهذا الشعر. يقول أرسطو "أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثراً أو شعراً ـ والشعر إما مركباً من أنواع أو نوعاً واحداً ـ فليس له إسم حتى يومنا هذا"[2].

وأول ما يلفت الإنتباه في هذه الإشارة، تخصيص أرسطو لشعرية القصيدة الغنائية بالمحاكاة بواسطة اللغة وحدها. فكأنه يحصر هذا النوع من الشعر بالفاعلية اللغوية أو أنه لغة أولاً، رغم إسناده وظيفة المحاكاة له. وتستوقفنا أيضاً ملاحظته حول انتماء أنواع من النثر إلى هذا الفن الذي يحاكي باللغة وحدها. فقد قرنَ بالشعر نثراً يجمعه به التمحور حول اللغة وحدها، وهو بذلك يقرب مناطق الشعرَ من النثر. ولا ننسى هنا ملاحظته الثالثة حول هذا النوع الفني من جهة تسميته "فهو ليس له إسم حتى يومنا" كما يقول. وذلك يعكس الحيرة إزاء خصائصه المحاكاتية وقيامه على اللغة وفضاءاتها الصورية دون العناية بالمحاكاة الكلامية حواراً أو قصاً أو وصفاً (في الدراما أو الملحمة).

ويمكننا أن نصنّف شعرية أرسطو بأنها إذ حصرت الشعرية في التمثيل والمحاكاة، فإنما جذّرت مفهوم (القصد) الذي سنتحدث عنه لاحقاً، واشترطت قيام الشعرية على قصد المحاكاة في مقامي التوصيل والتلقي معاً. أي في بناء الشعر وقراءة المتلقي. وإذا كانت المؤلفات المكتوبة في الشعرية تحذو حذو أرسطو في مؤلفه لفترة طويلة من الزمن، فإن المؤلفات العربية الكلاسيكية لم تكن إستثناءً في ذلك. فهي تعد الكتابة الشعرية (قصداً) يعمد إليه الشاعر ويتوخاه. ومن هنا جاء مصطلح القصيدة، إذ نلاحظ قيامها على نُظم وقوانين تخرجها من الصدفة أو الاتفاق، وتبعدها إجناسياً عن سواها من فنون الأدب النثرية، كي لا تدخل أفراد هذه الفنون في الشعر، وإن تحقق فيها أثر الشعر أو وقعه في النفوس.

وإذا كانت قصدية النظم عند أرسطو تقوم على تجسيد المحاكاة فإن النقّاد العرب حصروا تلك القصدية بالإيقاع الخارجي أو التطريب الذي نراه يهيمن على تعريفاتهم الشهيرة للشعر بأنه "كلام موزون مقفّى.." أضيفت إليه المحاكاة في المرحلة التي تأثر فيها النقّاد والفلاسفة العرب بمنطق أرسطو ومؤلفاته[3]. وهكذا يستبعد النقّاد من دائرة الشعر كل ما يخلق أثراً مشابهاً لأثره في المتلقي، لأنه لم يقصد إلى نظمه قصداً. فالشعر كلام يقصد به الوزن والتقفية. أما إذا اتفق ذلك في الكلام على غير قصد.. فلا يُعد شعراً[4]. وذلك الحصر القصدي سيكون رداً على متهمي القرآن بأنه شعر حتى في الآيات التي وردت موزونة. كما أنه يبعد النصوص النثرية العربية القائمة على التجليات الذاتية والتجريد مما يتضح في النثر الصوفي خاصة.

وهكذا أصبح أي بحث في إيقاع الشعر غير مجدٍ، ما دام لا يؤكد الحقائق الموسيقية الخارجية التي اكتشفها الخليل في الشعر العربي، والمنطلقة من كون الشعر كلاماً موزوناً[5]. ويترتب على ذلك حصر الأثر الذي يخلقه الشعر في المتلقي أيضاً، وتخصيصه في (القصد) من النظم. ويلاحظ أدونيس أن هناك توافقاً في القصد بين قول الشعر وسماعه "أي أن هناك توافقاً مسبقاً بين القصد الذي يدفع الشاعر الجاهلي لتأليف قصيدته، والقصد الذي يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها"[6]. أي أن نظم الشعر قصدياً وتلبية لمتطلبات أو معايير جاهزة مسبقة، قد استقر في وعي متلقي الشعر أيضاً. فصارت مهمة عمود الشعر مثلاً مهمة فنية ينجزها الشاعر وهو يكتب قصيدته، وجمالية يتوخى استخراجها المتلقي عند سماعه القصيدة. وهنا تتوسع دائرة القصد وتصادر جمالية (الأثر) أو الوقع الذي تخلقه القصيدة في المتلقي، ويبحث عنه هو أيضاً في القصيدة.

ولا نملك أية محاولة تسبغ على الأثر المتخلق بغير الشعر مشروعية الوصف الشعري إلاّ في مقترح "حازم القرطاجني" حين يتحدث عن شعرية (الشعر) و(القول الشعري)، إذ ربط بين الشعرية والتخييل دون محاكاة، وسمّى ذلك قولاً شعرياً. وتوسع الفارابي فنصّ على أن القول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يُعد شعراً ولكن يقال له قول شعري[7]. ولا نكاد نعثر على تفصيلات لائقة بالأقوال الشعرية المميزة عن الشعر. فهي تختفي شأن المحاولات النثرية القريبة من الشعر. وإذا كنّا لا نملك أدلة نصيّة على وجود مثل هذه الحلقات في تاريخ الشعرية العربية، فإننا نحتكم إلى التلقي العربي للشعر. فسوف نجد العرب - وبالرغم من استكمال صورة القصيدة وإيقاعيتها عندهم - لا يتوانون عن الظن مثلاً بأن القرآن شعر. وينسبون لبعض العبارات صفة الشّعر. وذلك لا يصدر قطعاً عن جهل أو خلط؛ بل نتيجة احتكامهم إلى معيار الأثر الذي يحسّه المتلقي بغير صور الشعر المعروفة.

وأشير هنا إلى أن كتاب أرسطو في الشعر ألمح سريعاً إلى الأثر الذي تخلقه المحاكاة في النفوس فقال: "إن الناس يجدون لذة في المحاكاة". كما سمّى الغرض من تأليف الحكاية بطرق معينة لكي "يكون الأثر الشعري جميلاً" وتوقف عند الطابع الخاص بأنواع الشعر أي الأثر الذي يحدثه كل منها كإسناده إلى المأساة مهمة (أو أثر) التطهير[8].

ننتهي من وصف الشعرية الموروثة بقيامها على المحاكاة والقصد، لنعاين ما آلت إليه الشعرية بعد أن

لمستها مناهج النقد الحديثة ودرسها العاملون في حقل نظرية الأدب. فكان فك ارتباط تاريخ الأدب بالأدب أول خطوة باتجاه دراسة أدبية الأدب أو اتخاذ الأدب ذاته موضوعاً للدراسة. ثم تبلورت الخطوة التالية في الإنتباه إلى أن الأدب فن لغوي تجدر دراسته إنطلاقاً من خصائصه اللسانية حيث "تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة" بعبارة پول ڤاليري[9]. ولكن ذلك لا يعني إغلاق ميدان الشعرية أو حقلها بإزاء العلوم الأخرى. فد انفتحت دراسة الشعرية على علوم إنسانية كثيرة في مقدمتها اللسانيات والتأويل ودراسات علم نفس اللغة. وصار على دارسي الشعرية، فضلاً عن التوسّع في دراسة فنون النثر، معرفة القارىء وقراءته وما يحدد حكمه[10] ولا يعني استقلال دراسة الشعرية أو قيام علم الأدب والأدبية - أي ما يجعل من عمل معينٍ عملاً أدبياً - إنغلاق حقل الشعرية أو ظهور صنمية نصية جديدة لا تقل خطورة وضرراً عن الدراسات التقليدية التي تتجه إلى دراسة الأدب من خلال الكاتب وسيرته وحياته ومزاجه النفسي إلخ..

ويلتفت جان كوهين إلى أن الشعرية التي هي علم موضوعه الشعر تجري هذا المصطلح بتوسّع شديد في كل موضوع (خارج أدبي) "من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس فنقول عن منظر طبيعي إنه شعري.."[11]. وذلك ما يؤكده جاكوبسون الذي استند إلى نظام (المهيمنة) في الرسالة الشعرية بحسب الوظيفة التي تتصدر العمل "فإذا كانت الشاعرية - أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي - فإننا سنتحدث حينئذ عن شعر"[12]. وأحسب أن هذا (التوسيع) يمهّد لقبول ما ليس منضوياً ضمن إطار النظم، ويلفت إلى وحدة الفنون وانتشار روح الشعر في أشكال ومقاربات لم تكن على لائحة المهتمين بتوليد قوانين الأدب وتقعيد أساليبه. وقد جرى ذلك على مستوى التلقي أيضاً. فذهبت جهود القراء إلى مؤلفات نثرية ليتلمسوا أثر الشعر فيها. وتسمي سوزان برنار كتاب نيتشه "هكذا تكلم زرادشت" واحداً من هذه الآثار التي توافقت مع حمى البحث عن نداء الحياة وحيوية الإيقاع والصور أيضاً[13].

ويبرز هنا عامل آخر يعزز هذا التوسيع، من خارج الشعر المكتوب، وأعني به الترجمة الشعرية من اللغات الأخرى. فالترجمات الشعرية تبلبل منظور القارىء وأفق تلقيه لأنها تمنحه إحساساً (أو أثراً) شعرياً بكلام لا يخضع للقواعد القارة في نفسه ونتيجة لخبرته بالنوع الشعري المعروف. فكانت ترجمة الشعر سبيلاً لتصحيح منظور القراءة وتمهيداً لقبول النثر في الشعر[14]. وهذا ما حصل - على سبيل التمهيد - في تقبل الكتابة الشعرية العربية الحديثة. ولا شك أن الأشكال الشعرية المطوّرة (الشعر الحر والمنثور خاصة) كانت لها مساهمة واضحة في الوصول إلى قوانين جديدة تتسع لتقبل ما ليس بنظم شعري تقليدي وقراءته على أنه شعر.

أما في تاريخ الشعرية العربية فالمسألة تأخذ بعداً آخر أكثر عقلانية ومحافظة بسبب من ضخامة الجسم الشعري العربي الموروث، وقوة الإيقاعية الشعرية المستقرة، واكتمال دراسة النظم الشعري من جوانبه المختلفة، وتكوّن أفق القراءة على وفق تلك القواعد التي أضحت جزءاً من ماضي الأمة وتاريخها القومي الذي يجب ألاّ يُمس كأي مقدس آخر، إلى جانب اختلاط تاريخ الأدب وسيرة الشاعر وأيديولوجية النصوص المجسدة عبر أغراضها وموضوعاتها ومضامينها، مما رتّب أولويات فنية وجمالية يتأخر

بسببها النظر إلى شعرية العمل الأدبي وقوانينه النصية. فكان ذلك المركز القوي الطارد لأية محاولة للخروج على تقليد الشعر وبروتوكولاته وقوانينه ووضعها في الهوامش المنسية. وكان علينا أن ننتظر طويلاً لإحياء - وإنعاش - المنظور الشعري الخالص المنقى من العوامل غير الأدبية أو تلك الآتية من خارج النصوص.

وظلّ الجسم الشعري العربي يرفض بشدة أية نتاجات مغامرة أو طارئة على آليته. واستمر مفهوم القصد على مستويي التوصيل الشعري، والتلقي الجمالي مهيمناً على التصور العام للقصيدة وفهم شعريتها.

وإذا كان الشعر المنثور قد سبق ما عرف بالشعر الحر (متعدد التفعيلات والقوافي) فإن ذلك لم يكن إلاّ خدشاً بسيطاً على سطح ذلك الجسد المتكوّن في سياق تاريخي يتمدد فيه مفهوم الشعر على أنه نظم ليشمل قراءة القارىء أيضاً.

وفي مرحلة لاحقة هي لحظة الحداثة المعلنة لكتابة قصيدة النثر سيعاد النظر بنصوص الهوامش ويعاد ترتيبها في سياق جديد من التطور النصي النوعي بعد أن أضعفت حلقات التجديد في النصف الثاني من هذاالقرن أجزاء من مداخل هذا الجسد ومنافذه، وفكّت - بصعوبة بالغة - ارتباط التاريخي بالأدبي، وعزلت دراسة الأدب عن مُنشئه وبيئته وتاريخيته، وإن ظلّ ذلك على المستوى المدرسي قائماً حتى يومنا.

ولا شك في أن جهود النقّاد العرب الستينيين بالمناهج النقدية الحديثة كان لها الأثر الفاعل في ذلك؛ بالرغم من أن بعضنا لا يريد أن يرى هذه الحقيقة أو يتفحصها؛ إلى جانب المنجز النصي نفسه وهو يتراكم كماً ونوعاً واتجاهاً. وهذا لا ينفك أيضاً عن الإعتقاد بالحرية وحق التجريب والمغامرة مما تبلور على المستوى الإنساني والحياتي في الحقبة ذاتها التي استدارت فيها الشعرية العربية لتركن إلى قوانين ونُظم وأساليب جديدة.

وكان آخر الصلات بالمناهج الحديثة ذات الفاعلية الشديدة في قبول الأشكال والأنواع الشعرية الحديثة؛ تأثر النقاد العرب بمناهج القراءة وجماليات التقبل التي نبهت إلى (الأثر) عبر إحياء دور القارىء وفعل القراءة الذي يُبنى العمل الفني بوساطته حيث لا يعود جوهر العمل ومعناه إلى النص - ولا إلى كاتبه بالضرورة - بل إلى تلك الإجراءات التي "يتم فيها التفاعل بين تخيّل القارىء والبنى النصية"(15).

ولهذه الإنتقالة في تاريخ الشعرية من النص إلى القارىء وقراءته دور مهم في إعادة الهيبة للتلقي بعد حذف المحمول الأيديولوجي للتغيير وخدمة الجمهور وتلبية حاجاته المباشرة في فهم النص. وأصبح للقارىء وقراءاته مهمة ترتيب تاريخ خاص للأدب وللأنواع والأجناس الأدبية ولأفرادها من النصوص. وبذا انتعشت نظريات الأثر أو الوقع وتراجعت المقصدية، وبالضرورة تراجع ما استنته من سنن وثوابت وقواعد للنصوص.

وباستنفار خبرة القارىء ومعرفته أصبح ممكناً التعويل على قدرة القراءة في استجلاء شعرية النصوص الحديثة. وتقدمت قصيدة النثر لتخاطب عبر الوقع والأثر وبندائها الشعري المختلف أفق قراءة المتلقي وتبحث معه عن مناطق الشعر فيها. والقارىء الحديث يكف الآن عن التحدث عن النصوص أو التحدث إليها، مستبدلاً ذلك بالحوار معها. وهذا ما سمح بترسخ التوجّهات الشعرية الحديثة واستمرار

انطلاقتها وتكونها. وقد أعاد النقّاد العرب قراءة النصوص الموروثة على هذا الأساس، ووجدوا فيها من خلال الخطاب النقدي المتجدد المناظير والرؤى ما لم يكن مكتشفاً من قبل بوساطة القراءة التاريخية أو المضمونية أو النصية المنغلقة.

وصححت نظريات القراءة وجماليات التقبّل مسار الخطاب النقدي الذي انبهر بالبنيوية والأنساق النصية المغلقة، حتى غدت النصوص موضوعات تصب عليها الذات القارئة شعورها ووعيها وخبرتها ومعرفتها وتعيد خلقها وتجسيدها.

3 ـ قصيدة النثر: الخصائص النصية والمزايا الجمالية

لاحظ الدارسون ما في مصطلح (قصيدة النثر) من تناقض ظاهر[16] وتشويش، إذ أنه يجمع نقيضين بالإضافة. وكان المصطلح يمثل التناقض المفهومي لهذا النوع الحديث. فمفهوم قصيدة النثر كان مختلطاً في المحاولات الغربية والعربية المبكرة بالنثر الشعري أو الشعر المنثور القائم على التداعيات والمناجيات والفضاءات الصورية وبلاغات العبارة والصياغات المجنحة المتميزة بسيل من الهيجانات اللغوية والعاطفية والخيالية.

كما أن الإزدواج والتناقض كامنان في قوانينها المقترحة كما شاعت أوائل الستينات لدى شعراء مجلة "شعر" وتبريرهم النظري لمحاولاتهم المبكرة، حيث نقلوا ملخصاً لما رأت سوزان برنار أنه مميزات أو خصائص لقصيدة النثر مثل الكثافة والإيجاز والتوهج والمجانية[17]، دون الإلتفات إلى سلسلة تناقضات أكثر أهمية تبدأ من إسمها المحيل إلى ضدين: قصيدة/ نثر، وتمر ببنائها العام الذي يقرن النظام بالفوضى، وصولاً إلى دلاليتها القائمة على إشراقيتها الداخلية بمقابل نزوعها الشكلي المجرد.

ولم يتنبه الكتّاب المبكرون إلى ميزة أخرى أشارت إليها برنار تكمن في طبيعة قصيدة النثر التي تقودها إلى "التواطؤ باستمرار مع أجناس قريبة منها كالأقصوصة"[18]. فهي إذ حطمت الإيقاع الخارجي تماماً أفسحت حيزاً كبيراً لاستضافة السردي في الشعري إنطلاقاً من جوهرها الدلالي ذاته. فإهمال قصيدة النثر للجانب الصوتي يجعل اعتمادها الأول في بنائها على الدلالة مع ملاحظة "أن العناصر الدلالية وحدها تكفي لخلق الجمال المطلوب" كما يلاحظ كوهين الذي يصف قصيدة النثر بأنها (قصيدة دلالية)[19]. ويتعين علينا هنا ألا نفهم الدلالة كنتيجة حتمية لوجود الدال والمدلول. ففي الشعر تختزن القصيدة دلالتها في منطقها الخاص وبنائها ووحدتها، وفي بلاغة الصياغات وما في لغة القصيدة من توترات صورية وتوازيات إيقاعية ومطابقات وتكرار وتعيينات سردية تعكسها ضمائر التلفظ أو المحاورات والوصف، وسوى ذلك مما يقوم باكتشافه القارىء الذي يتولى تنظيم المقروء وبناء الدلالة.

ومن أبرز مهمات القارىء التي ينجزها بفعل القراءة إظهار قوة التناص التي يدخل فيها النص المكتوب بعلاقات متنوعة ومختلفة السبل مع سواه من النصوص المتعددة والمختلفة بدورها والمتسعة للإشارات والتلميحات والتضمينات والمعارضات والمفارقات وسواها من أشكال التناص الممكنة. وهي تشكّل عبئاً على القارىء، وتتطلب جهداً معرفياً وخبرة وإحاطة تعوز الكثير من القراء، فتفوتهم حكمة القصيدة ودلالتها وبلاغتها، فيرمونها بالغموض غالباً.

ولا شك في أن السرد المجتلبة تقنياته من النثر أساساً، يتطلب تنظيماً يناقض الفوضى الظاهرية في قصيدة النثر. وهذا مظهر آخر لتناقض قصيدة النثر وصعوبة تقبلها وتلقيها. ومن أبرز مظاهر التنظيم في السرد ذلك الإنضباط الواضح في الضمائر وتسلسل القص وإحكام الوصف وإدارة التلفظات والمحاورات بكثافة تجافي الترهل الصوري والهيجان اللغوي والسيولة العاطفية في الشعر.

وأوضح تنافر يحسه القارىء بين الشعر والنثر هو رفض الغنائية كوجهة نظر أو موقع يتموضع فيه الشاعر بأناه الضخمة، مسلطاً ذاته على الموضوع، مسخّراً تراكيب اللغة والصور والدلالات والإيقاعات لإنجاز المهمة الغنائية لقصيدته، فيما يدعو السرد لتهدئة مظاهر (أناه) بإزاء (أنا) النص و(أنا) العالم كقطبين لازمين ـ إلى جانب (أنا) الشاعر ـ في كل عمل شعري.

ويميل المنظور السردي إلى البحث عن تجسدات أو تعينات للأفكار المعبر عنها سردياً، فيما يسم التجريد كتابة الشعر وتصنع اللغة فيها فضاءاتها الخاصة التي تتحصن عبر الأنساق بسياق خاص لا تُفهم إلا من خلاله.

ويجر هذا التمركز الفضائي المجرد قصائد الشعراء إلى مزيد من التجريد، بمقابل التمدد الثقافي المكثف الذي يهبه النثر للأفكار وهي في حالة تعين وتجسد. وهذا ما يدعونا للقول بثقافة النص الشعري الحديث كبديل للغنائية السائبة.

ويلزم الأمر تكثيفاً واقتصاداً حيث تتشتت الترهلات اللغوية والإستطرادات مراكز السرد وبؤرته وأصواته وفضاءه وتسمياته. ويكون النثر في حالة كهذه متجهاً إلى (أثر) المكتوب في القارىء لا إلى (القصد) من البناء الأدبي وإنجاز برامج النص وخططه المسبقة.

وأخيراً يكون قطب النثر في (قصيدة النثر) داعياً لإنجاز (قراءة) أو تحقيق نص كتابي على مستويي التوصيل الفني والتلقي الجمالي، فيما يتجه الشعر إلى مناطق المشافهة في الإرسال والتقبل لتحقيق المهمة المقصودة من نظم الشعر.

وذلك يدعو إلى تحقيق موسيقى خارجية في الشعر تحف بالأفكار والدلالات والبنى النصية وتثقل الرسالة الشعرية بمواصفات هذه الموسيقى ومستلزماتها سواء أكانت داخلية: كالمجانسات والتصادي اللفظي والتراكيب اللغوية أو خارجية تتعين بالوزن الشعري وثوابته العروضية وبالقافية وتراتبها البنائي.

بينما يقدم النثر (إيقاعات) تنجزها النصوص داخلياً، وتكون في العادة وراء المكتوب أو داخله لا أمامه أو خارجه. وهذا الفرق بين موسيقى الشعر وإيقاع النثر هو الذي يخلق مساحات الأثر المتحصل في أفق قراءة المتلقي ويدعوه إلى ملاحظتها لا كما تقدم نفسها في الشعر بخطابية ومباشرة وغنائية حادة، بل بهدوء وتسلسل ومنطق يتسم به النثر خاصة.

أخيراً يتطلب النثر انصهار عناصر المكتوب إنصهاراً قوياً تذوب فيه خصائص ما يقذف النص إلى مصهره من استعانات ورؤى وعناصر.

أما في الشعر فتتحد العناصر محتفظة بخصائصها ومزاياها، منفرطة ضمن واحدية النص ومركزيته المتحصلة من الطابع الغنائي للشعر، المتحصل بدوره من تراكم أفراد جنس الشعر عبر تاريخ قراءته

وكتابته.

ويمكنني أن أصل إلى التناقض المفهومي في مصطلح قصيدة النثر من خلال المقارنة التالية:

الشعر	النثر
الفوضى	التنظيم
القصد	الأثر
الترهل الصوري	التكثيف البنائي
التركيب اللغوي	التركيب الدلالي
الواحدية النصية	تعددية التناص
التمركز الغنائي	التمدد الثقافي
التجريد	التعيين
المشافهة	القراءة
الإتحاد	الإنصهار
الموسيقى	الإيقاع

ولا يعني ذلك بأي حال إطلاق هذه المزايا على النصوص، لأنها تتخفف في سعيها إلى التحديث من كثير من معوقات توصيلها، وتنجز حداثتها على أساس التقريب دون تهيّب أو تردد بين الشعر والنثر. وهذا هو لبّ برنامج قصيدة النثر وأساس وجودها كنوع متقدم في الكتابة الشعرية المعاصرة.

4 ـ المعاينة النصيّة: الفرضيات النظرية والتعينات المتحققة

كخلاصة، واستمداداً من مؤثرات القراءة والتقبل والإنتقال من القصد إلى الأثر، أقول إن دراستي تقوم على فحص:

1 ـ منظور السرد المهيمن على قصيدة النثر.

2 ـ مهمة تنظيم المقروء النصي التي يقوم بها المتلقي.

3 ـ معاينة شعرية الأثر.

4 ـ ملاءمة الفوضى والتنظيم في النصوص.

سنلاحظ أولاً أن الجيل الأول من كتّاب قصيدة النثر الذي التفّ حول مجلة "شعر" وباتجاهات متباينة يمثلها أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبو شقرا قد حمل في تجاربه، بما أنها مبكرة ورائدة، كثيراً من أخطاء البدايات سواء في الحماسة التبشيرية والتطرف في المغايرة والمغامرة والإختلاف، مع جزء ضروري من الخسائر يتطلبه التبرير النظري والمنافحة عن النوع الجديد الملعون من أطراف متعددة يقع بعضها قريباً من موقع التحديث المفترض لقصيدة النثر، وأعني كتّاب ما يعرف بالشعر الحر.

وأحاول في هذا الجزء من الدراسة أن أستمد أسانيدي وأدلتي من المستندات النصية للجيل التالي لشعراء "شعر"، وهم الجيل التالي أو الثاني في حلقة كتابة قصيدة النثر العربية.

ولا شك في أن لي من المبررات الخاصة ما يسمح بهذا التجييل سواء في مكوّنات هؤلاء الشعراء وقناعاتهم النظرية، أو طبيعة نصوصهم والمؤثرات التي وقعوا تحتها، والأفق الذي وصلت إليه تجاربهم بفعل تراكم الكتابة وترجمة النصوص ودرجة الوعي بقصيدة النثر على مستويي كتابتها من قبلهم أو تلقيها من طرف القراء والنقّاد.

والإحاطة بتجارب هذا الجيل تستدعي مسحاً واستقراءً ومتابعة لا أدعي أنني أتوفر عليها الآن، وهي ليست من مهمات البحث أصلاً.

لذا سأختار عيّنات نصية ليست إلا نماذج تتضح من خلالها مزايا وخصائص معينة أسعى إلى توضيحها وتقريرها من خلال هذه النصوص.

وأول ما ألاحظه في هذا المجال كمزايا عامة مشتركة أن هذا الجيل يبدأ الكتابة وتنهض نصوصه من أرض أكثر استقراراً واطمئناناً بينما كانت أرض الإنطلاق للجيل الأول أشد تموجاً وقلقاً بفعل الرفض الذي قوبلت به قصيدة النثر مطلع الستينات ولعقود لاحقة، واختلاط الأنواع المكتوبة المشوّشة على النوع المقترح (تجارب يوسف الخال وجبرا وتوفيق صايغ مثلاً في الشعر الحر أو المنثور الذي كان ينشر ضمن السياق الخاص بقصيدة النثر) وغياب الأساس النظري النقدي الواضح الذي يفرز تلك الإختلاطات ويشير إلى المستجدات الفنية والجمالية المبررة لقصيدة النثر. فضلاً عن المشاكسة والموقع الدفاعي الذي اضطر شعراء الجيل الأول إلى تغييم أو تعتيم كثير من المفاهيم والمبادىء الأساسية لكتابة قصيدة النثر. فكان من أبرز مظاهر ذلك الإحساس بأن كل (كلام) منثور في أسطر دون وزن وقافية ينتمي إلى قصيدة النثر، أو أن جذرها الأوروبي كاف لمغايرتها واختلافها وغربتها.

لكنّ الحماسة الأولى واختلاط المكتوب وحسّ الاغتراب في تجارب الجيل الأول يجب ألاّ تقلل من أهمية ما كتب من نصوص وما أنجز من مهمات على طريق مشروعية قصيدة النثر العربية وجمالياتها، الأمر الذي نتلمسه في تأثير شعراء ذلك الجيل في تجارب الجيل التالي أو الثاني وكتابة نصوصهم بالرغم من أن ذلك ليس عاماً أو مطّرداً ونهائياً.

كما أنه لا ينتقص قيمة التجارب الجديدة أيضاً بل هو أمر طبيعي ومنطقي وليس التنصّل منه والاستنكاف أو الاستعلاء عليه إلاّ إدعاء فارغ لا يقول به الشعراء المعنيون بتطوير كتابتهم[20].

***

كان الانتقال من الغنائية في الخطاب الشعري التقليدي من خلال النزوع الدرامي في القصيدة التجديدية إلى قصيدة النثر المستندة أساساً إلى السرد، يلخص بشكل من الأشكال موقف (الشعري) من تقبل (النثري) واستثماره وامتصاص مزاياه داخل بنية القصيدة. ولم يتم هذا الإنتقال إلاّ بصراع قوي بين الغنائية والدرامية. وقد ظلّ أثر الغنائية واضحاً حتى في تجارب شعراء كبار من الجيل التحديثي الأول (وأدونيس خاصة) حيث تهيمن (الأنا) الشعرية على زاوية الخطاب وتحرّك القصيدة، بما في الغنائية من موسيقى ومباشرة وصوت عال.

لكن الجيل الثاني ينصرف إلى داخل النص، ويبني بلاغة النص الحديث على حياد لغوي وصوري وعاطفي ظاهري، بينما يخفي موقع الشاعر وأناه بذكاء ودراية، حتى لتحسّ به في مقدمة القصيدة أيديولوجياً

وفنياً رغم اختفائه كمتلفظ.

وهذا هو أبرز جوانب الاقتراب من السرد في قصيدة النثر.

لكن السرد يأخذ تعينات متعددة نحاول هنا إجمالها كمظاهر نصية، نسوق الأدلة النصية عليها لاحقاً؛ وهذه المظاهر هي:

1 ـ تحديد البؤرة النصية أو المولّد والمركز. وهو أبرز مهمات القارىء.

2 ـ الإختزال والتكثيف الصياغي سواء اتصل بطول القصيدة وقصرها أو بدلالتها.

3 ـ بنية التكرار بشتى أساليبها.

4 ـ البناء المتنامي تجسيداً للوحدة والكلية النصية.

5 ـ تحرير الواقعة من تسلسلها الحياتي وإدماجها في سياق الوقائع الشعرية.

6 ـ إعتماد التناص وإذابة عناصره المتنوعة رمزاً وإشارة وتضميناً في النص الجديد.

7 ـ نظام الجملة وطرق الصوغ وبناء النص لغوياً بتنظيم دقيق.

8 ـ تعينات السرد المكانية والزمانية والتسميات والمحاورات.

9 ـ إستثمار سطح المكتوب خطياً ودمجه في المتن النصي.

10 ـ تمازج آفاق الدلاله وتنوعها رغم طغيان السخرية والتمرد.

وقبل أن نعرض المستندات النصية نحترز بالقول إن اختيار النماذج المرفقة أو المستشهد بها لا يعني أية معيارية ما أو تفضيل للنص على سواه من نصوص الشاعر نفسه أو غيره من الشعراء. فليست مهمتي هنا الإشادة بتجارب معينة وتهميش ما عداها؛ بل كان المعيار الوحيد هو انتساب كتّاب النصوص إلى الجيل التالي لرواد القصيدة النثرية؛ ومن زاوية فنية كان الهدف من المعاينة الإشارة إلى المزايا التي استقرأناها عبر قراءتنا المستمرة لنماذج قصيدة النثر، وذلك يعني بالضرورة وجود هذه المزايا والخصائص في نماذج أخرى لم ندرسها لأسباب واضحة تتعلق بالإطالة وتوفر النصوص.

وفي تشخيص البؤرة النصية أو المولّد المركزي للنص سوف نستعين بالعتبات النصية ومن أبرزها عنوان القصيدة وإهداؤها أو المفتتح الذي يتصدرها ومكان كتابتها وزمانها.

ففي نموذج جان دمّو "مسالك غير سالكة"[21] يضعنا الشاعر إزاء طرق مغلقة وخواء وعبث ولا جدوى. فالمسالك توجد ليسلكها الناس وصولاً إلى أهدافهم، لكنها هنا عصية، غير سالكة يوازرها الخذلان الشخصي المتحقق من تقابل صورة الأحلام العريضة الطموحة (أرخبيلات) وصورة خوائها وانقراضها وتحولها إلى أوهام، تنتهي بجملة قاطعة مباشرة: "لا انتظار بعد".

وهذا ما نراه أيضاً في نص خالد المعالي "خيال من قصب" حيث يشدنا العنوان المضاعَف لوجود نصي. فهو عنوان للقصيدة وللديوان أيضاً. وذلك يوجّه القراءة صوب مركزية النص الذي يشف عن وجود ضبابي أيضاً. هنا (خيال) ضعيف لجسد غائب. خيال من قصب هو بعض لعب الطفولة وفروسياتها الدونكيشوتية. لكنه خيال خاسر.

ومن هذه البؤرة تتولد جمل النص الكبرى على مستوى الموضوع والصياغة. فالخيال مغطى برماد جزر، يغرق في زمنه الذي مرّ كالنكات المضحكة. وكل شيء هنا يكتسب قوته من الماضي. أما الذي ظلّ فهو

الخواء: الأثر في قعر الفنجان الفارغ والبيوت المحترقة في الشمس.

ولا يكاد القارىء يجد أية صعوبة في تعيين (الحالة) الشعرية في النموذجين، وتُصبح الصياغات تعزيزاً لوجود البؤرة أو المولّد المركزي الذي يصل عبر سلسلة صور تؤكد إتجاه القصيدة ويتوحد فيها أفق القراءة وأفق النص دون بلبلة أو غموض. وهذه المهمة الموضوعاتية لا تسطّح النصوص أو ترهنها بالمباشرة الفجة أو الخطابية، لأن وجود أنا الشاعر رغم كثافته يشير إلى ما حوله في تأمل حزين وبائس هو بعض مزايا القصيدة النثرية التي تكاد تعبّر عن مزاج سوداوي له ما يبرره حياتياً وفلسفياً. في نموذج عباس بيضون "سلالم"[23] تأمل ظاهراتي عميق يتحول فيه المكان إلى شيء للتأمل بعد إسقاط الشعور والوعي على وجوده. فالخلاء وحده يمكن (سماعه) يصعد درجات السلالم. والإنزياح المتحقق بالفعل (أسمع) مسنداً للخلاء يحفزنا ونحن نتأمل سلالم النص على تخيّل الوحشة القاسية. ليس سوى (خطوات مفقودين). لكنهم موجودون وطرقهم مأهولة. في هذه اللحظة تتأثث القصيدة بحضور قوي لغياب هؤلاء المفقودين وهم يشدوننا إلى خطاهم الحاضرة التي تصنع "ثرثرة السلالم". إن قِصر القصائد الثلاث (تتراوح أبياتها بين 11 و14) لم يشعرنا بأي فراغ أو بترٍ، بل نشعر أن أية إطالة هنا ستكون ترهلاً لا يخدم تعميق بؤرة النص أو نقطة انبثاقه، ورغم أن الموضوع واضح والذات متقدمة فيه، لم نشعر بثقل الغنائية أو المباشرة؛ لأن البؤرة ترسل إلى أطراف النص وتعيد إليها تأملات وصوراً تتنوعّ قرباً وبعداً لكنها ليست مناسبة للتغني وتأكيد الأنا الطارئة على الموضوع. وفي نموذج زكريا محمد "القتلى"[24] نجد ثيمة تستدعي موضوع نص عباس بيضون "سلالم" لكن التقنية هنا مختلفة. فالشاعر يبدأ بسؤال، ويحرف الدلالة من الشجر إلى القتلى. ونحس دون تسمية أن الطفل يسأل والكبير يجيب. وإذا كان مفقودو بيضون قد ملأوا الطرقات والسلالم بخطاهم، فإن قتلى زكريا محمد ينتظمون في صفوف كطلاب مدرسة أو صف أشجار طويلة، لكنهم لا يستطيعون دخول المدينة، لأن قاتليهم الأحياء ـ طبعاً ـ ينتظرونهم بالسهام والنيران عند أبواب المدينة المقفلة.

كأن النص جملة شعرية واحدة محورها السؤال وإجابته. وتلك بلاغة التكثيف والإقتصاد في قصيدة النثر. أما الدلالات التي تثيرها النصوص السابقة، حتى بعد كشف بؤرها ومراكزها المولدة، فهي كثير تحف بالأبيات وتمتد بعد نهاية النص بل ربما أثارت الكثير بعد الإنتهاء منها.

شعراء قصيدة النثر لا يسمون موضوعهم. لكنهم يداورونه ويناورونه للإمساك بطيفه الذي يتسلمه القارىء كما يُمسك الآثاري بلقية مهشمة ليصنع لها معنى.

ويلزم تحديد بؤرة للنص أن ينتبه القارىء إلى التكثيف والاختزال الصياغي سواء أكانت القصيدة شديدة القِصر (من بيتين أو ثلاثة) وهو ما عرف بقصيدة الومضة[25]، أو قصيدة تطرد ببنائها المحكم أية إستطالات أو ترهلات.

وصعوبة هذا النوع من القصائد بالغة القصر لا يكمن في بنائها المقتصد وتمام دلالتها فحسب، بل في حاجتها إلى قارىء نظير لإيقاعها، يمكنه إدراك حكمتها وبلاغتها ولا يبحث عن شروح أو تمددات لفظية وصورية وعاطفية باذخة، قارىء يتعقب أثر النص في نفسه ولا يبحث في النص عن كل شيء كوجود تام ومكتمل.

في ثلاثة أبيات يرينا فرج العشة ما في الشعر من تمرد ومروق في قصيدة عنوانها "شعر"[26]:

فتىً بهيّ
عصى أمه
وتزوّج النار

ويرسم صلاح فائق في أحد مقاطع قصيدته "مقاطعات وأحلام" لوحة متناظرة الأطراف[27]:

رجل يلاحق طائرة
بعينيه
طائرة تلاحق رجلاً
بقنبلة

هذه النصوص بكلمات تتراوح بين ست وثمان تتطلب استقصاءً طويلاً على مستوى الدلالة.

فهي تعيّن موضوعها وتحكم صياغته على مستوى التركيب. فنص صلاح فائق يقوم على تقديم (رجل) مرة (وطائرة) أخرى، ويغير الجار والمجرور (بعينيه/ بقنبلة) ليسمح لقارئه تخيل المشهد العنيف: براءة الرجل الأعزل (يلاحق الطائرة بعينيه) وبشاعة الحرب (طائرة تلاحقه بقنبلة).

والتكثيف يتحقق أحياناً بالتكرار الذي يبني المشهد جزءاً جزءاً. وعلى هذا تقوم قصيدة عقيل علي "إمرأة 3"[28] حيث تتصدر الأبيات العشرة كلمة (أسمعك) متبوعة بموتيفات مصوغة أحوالاً في الغالب؛ فلا نحس مللاً بل نتسلم تأكيداً على وجود المرأة المتكرر:

أسمعكِ في الجسد طيوراً معبأة
أسمعكِ في شبح يحتفي بتسلقي
أسمعكِ تترنمين وأنتِ فمي
أسمعكِ في النهارات مسفوحةً..

ونخشى عند القراءة أن يسترسل الشاعر ويصعب توقف النص، لكنه يجد نقطة النهاية في خلاصة بليغة ترتفع بالنص فوق الميوعة العاطفية أو الغزل العادي:

أسمعكِ في القصيدة، وأنتِ فرحي كله.

ويكون التكرار متراوحاً بين بيت وآخر (أو ثلاثة) مع الاحتفاظ ببناء الجملة الشعرية في نص أمجد ناصر "أغصان مائلة"[29] حيث يتصدر الفعل (أريد) متبوعاً بمصدر مؤول ومفعول به:

أريد أن أنظف رأسي
من بقايا الموعظة والكلمة الطيبة.
أريد أن أنظف قلبي
من حطام الحب الأول وشظايا الزجاج.
أريد أن أنظف عينيّ
من شباك القمر الممزقة
وستائر النوافذ الموصدة.

فالصياغة المحكمة هنا توازر التكرار المتراوح الذي ينبهنا في كل مرة إلى عضو أو جزء من الجسد، ثم المجرور المراد تنظيفه، وهو عنصران دائماً:

أريد أن أنظف

رأسي	قلبي	عينيّ	صوتي
من بقايا الموعظة	من حطام الحب الأول	من شباك القمر الممزقة	من أكسيد الأغنية
والكلمة الطيبة	وشظايا الزجاج	وستائر النوافذ الموصدة	والنداءات المعقودة

ويستمر هذا التقسيم المتكرر ليخلق إيقاعاً داخلياً خاصاً يعضد الدلالة وينبه إلى الإنزياحات الشعرية التي يقوم عليها النص سواء باقتران المتخيل بالواقعي (شباك القمر / ستائر النوافذ..) (حطام الحب / شظايا الزجاج) أو تحوير الإستعارة (سيماء السلالة/ أغصان شجرة العائلة)..

ولكي لا يظلّ القارىء منتظراً ما يريد الشاعر، تستدير القصيدة في نهايتها إلى إرادة إيجابية ليعلن الشاعر (أريد أن أمشي وحيداً/ وأغلق باب الحظيرة وراني).

وإذا كانت هذه القصيدة تنبني على تكرار متصدر أو متقدم على أبياتها، فثمة نص آخر هو (تعزيم)[30] يجمعه التكرار في أواخر أبياته التي تختتم بالبياض مؤنثاً (بيضاء) ومذكراً (أبيض) وصيغة المثنى منهما (بيضاوان - أبيضان):

يدكِ الجاهلة على الركبة البيضاء بيضاء
الكاحل الذي يلمع في ليل عيني أبيض
كفاك السامقتان أبيضان ولوح الصدر أبيض..

وكما يلاحظ القارىء، فثمة تكرار للبياض في البيت نفسه أحياناً، إلى جانب التكرار غير اللفظي، والمتحقق بذكر أعضاء جسد المرأة وأشيائها بحيث تتراتب عمودياً في البدايات أسماء لأعضاء الجسد ولوازمه، وفي النهايات تتراتب ألفاظ البياض. أما النهاية فتحقق المفارقة اللونية لصالح البياض فيصبح الدم المسفوك: دم الشاعر أبيض أيضاً - مع تكرار أبيض مرتين.

نلاحظ هنا تعقيد التكرار وحصاره للقراءة فكأنه قوسان يؤطران الملفوظ الشعري كله. لكنه إطار ذو منفعة - إلى جانب متعته - إذ يُشعر القارىء بطغيان البياض ويوصل رسالة القصيدة الحسية المتعالية كالإبتهالات الكهنوتية أو قصائد نشيد الإنشاد - وهي تحيلنا إليها بالصياغة وتأليف الجمل.

وأقل من هذا التكرار تعقيداً ما يغدو جمعاً خطياً غير مركب ينتهي بحاصل الجمع أو النتيجة التي ينتظرها القارىء لأن نقصان الجمل يرشح هذا الإنتظار، ومثالنا هو نص قاسم حداد "من كل ذلك"[31] حيث يتصدر حرف الجر (من) كل بيت من أبيات القصيدة محققاً إيقاعيتها الداخلية المميزة بالتقاط الموتيفات وصولاً إلى النتيجة:

من وجع النوافذ التي..
من التربص للحلم..
من الشهقة الأخيرة..
من الرسائل..
... أتكوّن كتاباً يتحول إلى صفرة السنابل..

ولكن أسلوب التكرار بتنوعه الذي يسمح به فضاء النثر والإسترسال الصياغي يعكس كذلك الإنضباط البنائي المتنامي في قصيدة النثر، سواء أكان التكرار معقداً أو بسيطاً، إذ يمكن حتى في النوع الثاني (نموذج قاسم حداد) أن نشكل تصوراً مجرداً للتكرار يوضح الفرق بين النوعين، ولكن يؤكد الدقة الصياغية وتوخي الوقع من تأكيد التكرار :

من ← وجع النوافذ / التربص / الشهقة / الرسائل .... أتكوّن كتاباً....

ويكون التكرار مقطعياً في نوع ثالث يخدم البناء المتنامي ويزيد ارتباط المقاطع في بنائها وتطوير الدلالة معاً.

ونموذجنا هنا لعبد الرحمن طهمازي "جنازة أنكيدو"[32] المكوّن من تسعة مقاطع مرقّمة كل مقطع يضم عدداً من الأبيات يساوي رقم المقطع:

المقطع - 1 - بيت واحد
المقطع - 2 - بيتان
المقطع - 3 - ثلاثة أبيات...

لكنها كلها تبدأ بالبيت الأول نفسه:

الطبيعة سقطت من يدي

وهي إشارة لموت أنكيدو ورثاء جلجامش له. والتقطيع هنا ليس شكلياً بحجة توافق المقاطع رقماً وأبياتاً بل هو يخدم النمو ووحدة النص الكلية، إذ تتصاعد نبرة الأسى والرثاء من مقطع إلى آخر حتى تنتهي بمناداة أنكيدو (أو ندبه) ثلاث مرات. ولم يتوقف البحث عند تكرار كلمة واحدة أو عبارة عشوائياً لأن هدفنا هو إبراز التنظيم الذي تتسم به قصيدة النثر بمقابل فوضاها الظاهرية المتحصلة من إنفلاتها الإيقاعي، بالقياس إلى الرتابة الوزنية والتقفية الثابتة أو المتناوبة.

في نص طالب عبد العزيز "أصدقاء"[33] تنمو القصيدة وتتصاعد وحدتها تجسداً ووضوحاً بوسيلة التكرار غير المتناظر الذي ينكسر بالإستطراد الصوري فلا يغدو حاصل جمع أو نتيجة:

البكّاؤون
البكّاؤون أصدقائي
الذين مرت السيوف على أعناقهم
ولم تترك إلاّ بريقها في الأكتاف
البكّاؤون..
الذين ساروا أمامي إلى المناحر
ونحيبهم في أضلاعي
نحيبُ قطارات تائهة
الذين حلّ عليهم الظلام قبل الأوان
الذين...

وتنتهي القصيدة بالخبر المؤجل ثلاثة عشر بيتاً لنعرف أنهم - أي الأصدقاء - أزهر عليهم الرمل/ واخضرت الفيافي/.. وماتوا من الاختفاء..

ويستطيع الشاعر بين قوسي المبتدأ وخبره أو المطلع والخاتمة أن يؤثث القصيدة صورياً ويتوسع في تفاصيلها التي لا تشط عن مركزها أو تنأى.. وإذا اعتبرنا العنوان المنكّر (أصدقاء) لافتة أو عتبة، فإننا لن نجد (وقائع) أو حالات لأصدقاء حقيقيين، بل هم أطياف ورؤى غير مشخصة. فالقصيدة تحرر الواقعة (واقعة الصداقة) من سلسلة تراتبها اليومي أو المباشر وتخرجها من سياقها الحياتي (= اللاشعري) لتصنعها في تراتب أو تسلسل أو سياق جديد لا حياتي (= شعري) وذلك يطلق فضاء الصورة الذي يحلّق إليه القارىء - وفيه - ليتسلم وجوهاً غريبة لهؤلاء الأصدقاء (الذين إذا ساروا تبكي الريح/ وإذا أقاموا تصعد الأنهار منازلها في السماء)..

وإذا كانت قصيدة طالب عبد العزيز تنطلق أساساً من واقعة عامة غير متعينة مكانياً، وذلك يسهّل تحريرها أو تحويرها لتغدو واقعة شعرية، فإن فاضل العزاوي في قصيدته "عندما وصلنا إلى بيت كافكا متأخرين"[34] ينطلق من واقعة متعينة المكان مشخصة الأحداث، ذات مرجعية جغرافية وثقافية محددة هي زيارة منزل فرانز كافكا، لكنّ ما يقدمه فاضل العزاوي ليس إلا رحلة خيالية ورقية يلاقي خلالها "سامسا" بطل رواية كافكا (المسخ) و"جوزيف ك" بطل (المحاكمة) ثم يصل أخيراً ليجد كافكا (ميتاً فوق سريره/ يحدّق من النافذة). لقد كان وصولهم متأخراً. والواقعة انتهت حياتياً وشعرياً. لكن ما رأوه في الطريق جزء مهم من هدف الوصول إليه. فهو (موقف) فكري أو معرفي من كافكا المذعور (بدلالة بطليه سامسا وك).

وفي نص قريب من نص فاضل العزاوي في مرجعيته يكتب خزعل الماجدي "عكازة رامبو"[35] وهو نص طويل يتوكأ على مفردات من حياة أرثور رامبو ويتابع خطواته في تطوافه ويعرض مأساة اغترابه ومرضه. لكنه يحكي عن كائن آخر لا تحده الوقائع التي عاشها في حياته الحقيقية، مفردات حياته الشعرية أي تلك التي يشكلها النص.

وفي "نشيد إلى مدينة مستعادة"[36] يكتب سركون بولص عن مدينة غير مسماة، لكنها مهجوة في

البيت الأول إذ يخاطبها:

قاتلةَ القصائد بكل الوسائل الممكنة..

وإذا ما عدنا إلى العنوان "نشيد.." لاستطعنا تلمّس السخرية التي ينظر من زاويتها سركون إلى مثل هذه المدينة: قاتلة القصائد ورامية الأجنّة من المزابل ومهمشة السكارى والشعراء وملوثة الفضاء بالدخان.. لكنها ليست مدينة أرضية. إنها مصنوعة من شعور ووعي خاصين، وهي (مستعادة) كما يشير العنوان، بمعنى أنها تنبثق من الذاكرة. وفي التناص الذي يتوسع ليشمل مفهوم إعادة حياة عدد من النصوص في النص الجديد، والإلتقاء بها في أفق القصيدة، نجد معالجات مختلفة تتدرج من:

1 ـ الإشارة إلى النص الأول واستدعائه بدءاً من العنوان، ومن خلال أبرز دلالاته. وهو نوع بسيط من التناص، يغدو للنص الأول فيه دور البؤرة، وتتسع موجات القصيدة بدءاً منها.

ونموذج هذا التناص قصيدة "ليل" لسيف الرحبي(37) المهداة (إلى أمرىء القيس). وهي تقترب ـ وتبتعد ـ من ليل أمرىء القيس، مرة بتضمين عباراته (أرخى سدوله) و(لم يرخ سدوله بعد)، وأخرى بالابتعاد عنه مسافة كافية لإثارة دلالاته. فصورة أمرىء القيس (وليل كموج البحر) تتحول في نص الرحبي إلى:

ليل

على شواطئه تُلملِمُ الصرخةُ

أشلاءها من فم الغريق

لكن جوهر التناص قائم على إنتاج نص جديد يتأمل الليل ويضفي عليه صفات عصرية:

ليل لا يمكنك أن تقطعه بمنشار

أو تعتقله في كأس

2 ـ إستثارة جوهر النص الأول دون تفاصيل، ليقوم بمهمة شعرية خالصة في النص الجديد. ونموذجه قصيدة نوري الجراح "الحائكة"(38). فالحائكة في القصيدة عمياء، تحيلنا إلى بنلوب مستغرقة في الانتظار من خلال حياكتها المتجددة لما فضّت من نسيج قديم. وهكذا الشاعر بـ (أناه) المعترضة في القصيدة لا ينزل ولا يصعد، باقٍ بأطراف كسيرة على مقعد.. وتتناظر الصورتان بشكل يعمّق الحزن والخسارة:

الشاعر ← لا ينزل ولا يصعد ولا يذهب ← على مقعد ← بأطراف مكسورة

بنلوب ← تنفضّ ما تحوك ← مستغرقة ← عمياء

فينخلق بهذا التناظر المقتصد والمؤثر مشهد عبثي يضج باللاجدوى والخواء.

3 ـ إعادة بناء النص الأول بعد تحوير متنه ودلالاته. وهذا ما فعله فاضل العزاوي في تمثل منزل كافكا ومصير أبطاله المذعورين في قصيدته التي مرّت بنا.

وقد تفنن شعراء قصيدة النثر في تناصاتهم، معطين القارىء مهمة الإندماج النصي من خلال ثقافته ودمج معرفته بمعرفة النص. وهذا يتجلى حتى في عناوين بعض القصائد والمجموعات الشعرية مثل عنوان أمجد ناصر (سُرَّ من رآكِ) وعقيل علي (جنائن آدم) وسركون بولص (الحياة قرب الأكروبول) وسواها مما يدمج أفق القارىء بنصوص متعينة كمتون أو متراكمة كمتخيلات نصية، تضيف ثقلاً

للموضوع أو زاوية المعالجة الشعرية، وأحياناً لغة القصيدة أو خطابها الخاص.

4 ـ وأهم أنواع التناص المحاكاتي ما ينصرف إلى تمثل لغة نص آخر أو أسلوبه وذلك ما أنجزه حلمي سالم في ديوانه "دهاليزي والصيف ذو الوطء"[39] حيث يرينا هذا المقتطف مثلاً، استعارته لغة المدونات العربية الشعبية ذات المنحى الحكائي ـ و"ألف ليلة وليلة" تحديداً:

أيها الإنسي الدفين
هيتَ لك أيها الإنسي الدفين
خضّني وأخبرني: هل وراء كل صخرة إيقاع
كان يقبع لي في الهشيم فاتناً وردياً
جاءتني التي جمعتني عند: لا تلتم
فأعلمتها أنني سأكتب:
فحيح المدى فخاخ
وهذه الرمال أفندة...

5 ـ ومنه التناص القائم على استثمار سطح المكتوب، ومحاكاة المخطوطة العربية القديمة في الهيئة الكتابية وتوزيع الأسطر الشعرية والعناوين والإستدراكات والهوامش، حتى تبدو الورقة جزءاً من مخطوطة لا يتردد الشاعر في شطب (أو تعديل وتغيير) عبارة، والإشارة بالأسهم وكتابة الأبيات في حواشي الصفحات وهوامشها، واستخدام الخطوط وعلامات الحساب والحروف المفردة. وقد أنجز رعد عبد القادر عملاً شعرياً كاملاً بالخط أسماه "جوائز السنة الكبيسة"[40]، يقوم على هيئة المخطوطة مازجاً الشكل السطحي للنص المكتوب بخط اليد، بمحتوى كامل من خطاب المخطوطة: السحر والأدعية والصلوات والتكرار والإستطراد متجاوزاً خطأين قاتلين في محاولات سابقة عليه أرادت استعارة شكل المخطوطة من حيث كتابة القصائد باليد دون استثمار خطاب المخطوط فظلّ المحتوى عصرياً ينافر الإطار التراثي، وكذلك النزعة التخطيطية أو الخطية في الفن التشكيلي حيث تعني الحروفية أحياناً إلصاق الحرف في عناصر متنافرة على جسد أو سطح اللوحة، فتؤدي الحروف والإشارات والعلامات البدائية دوراً زخرفياً خالصاً.

إن الإفادة من التناص هنا، يمنح قصيدة النثر إيقاعاً خاصاً تُقرأ على أساسه ويجعل لها كياناً علائقياً يحيل إلى ما يذخر القارىء من تجارب، ويثير من خلال الوقع أو الأثر المتحصل بالقراءة كوامن الشعر في وعي المتلقي ودواعي الحرية والرفض في أعماقه التي تجمدت وجفّت بما اعتراها من تكرار للنماذج، ورتابة في الرصف، وقعقعةٍ إيقاعية صاخبة، وجعجعة لغوية فارغة، وهيجانات عاطفية مبتذلة.

صنعاء
حزيران ـ تموز/ 1996

(*) الكاتب ناقد عراقي مقيم في اليمن.

هوامش وإحالات:

(1) تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، طـ2، «دار توبقال» الدار البيضاء 1990، ص 12 وص24.

(2) أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت د.ت، ص5

(3) يرد مصطلح (المحاكاة) واضحاً في منهاج البلغاء للقرطاجني، ولدى الفارابي أيضاً. يُراجع: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985، ص19

(4) ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، طـ4، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1972، ص6.

(5) حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة، دار كتابات، بيروت 1993، ص29.

(6) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت 1985، ص27.

(7) ينظر: الغذامي، ص19. وتعريف الفارابي للقول الشعري بأنه التمثيل. تنظر: رسالة في قوانين صناعة الشعر للفارابي، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطو، ص151.

(8) ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص3.

(9) تودوروف، ص23.

(10) نفسه، ص84.

(11) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، «دار توبقال»، الدار البيضاء، 1986، ص9.

(12) جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، «دار توبقال»، الدار البيضاء، 1988، ص19.

(13) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد 1993، ص181-182.

(14) نفسه، ص31 وما بعدها.

(15) روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال ـ مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، دمشق 1992، ص175.

(16) يشير إلى تناقض مصطلح قصيدة النثر كل من: جاكوبسون، ص10. وسوزان برنار، ص19 و270 و143. وعربياً أشار أدونيس في مقدمة الطبعة الرابعة لأعماله الشعرية الكاملة، بيروت 1985، ص5 وما بعدها، إلى تناقض المصطلح الذي أشاعه هو نفسه في كتاباته الأولى. ويقترح مصطلحاً آخر لا يقل بلبلة عن السابق وهو (كتابة الشعر نثراً) وهو مصطلح يجسم ائتلاف النقيضين ويباعد بينهما بعملية الكتابة المنصبة على الشعر بوساطة النثر.

(17) هذه الخصائص تلخص معرّبةً بإيجاز عن سوزان برنار وترد في مقدمة ديوان (لن) لأنسي الحاج، تراجع الطبعة الثانية منه، بيروت 1982، ص19. وتُقارن بما ورد في كتاب برنار: قصيدة النثر... ص28 و151 حيث تذكر (المبادئ الأساسية) لقصيدة النثر، فتعد الحصر، والإيجاز وشدة التأثير أو كليته، والوحدة العضوية والمجانية والكثافة وتركز على ما فيها من فوضى وتنظيم معاً. وهو أشد تناقضات قصيدة النثر التي لم يتنبه لها كتّابها العرب المبكرون.

(18) سوزان برنار، ص265. والإفادة من الخصائص السردية والعناصر الحكائية وشيوع السرد في الشعر منذ السريالية. يُراجع: الصكر، ص93.

(19) كوهين، ص10.

(20) يلاحظ الدارس وهو يستقصي مؤثرات الجيل الأول في لاحقيهم أن شعراء (الشعر الحر) بالمعنى الأنجلو-

سكسوني (جبرا وجماعته) لا يملكون تأثيراً محدداً باستثناء محمد الماغوط الذي استهوت الشعراء مطابقاته الصورية وقيام قصيدته على المفارقة الساخرة والجارحة مع التقاط الموتيفات الذكية وربطها ببعضها.

(21) جان دمو: أسمال، دار الأمد، بغداد 1993، ص33.

(22) خالد المعالي: خيال من قصب، منشورات الجمل، كولونيا 1994، ص71.

(23) عباس بيضون: أشقاء ندمنا، دار النهار، بيروت 1993، ص59.

(24) زكريا محمد: الجواد يجتاز أسكدار، دار السراة، لندن 1994، ص71.

(25) وعرفت هذه القصيدة القصيرة جداً باسم آخر هو (الجملة الشعرية) وكتبها في العراق بكثرة خزعل الماجدي ورعد عبد القادر.

(26) فرج العشة: BAR FLY، دار الأرض، قبرص 1992، ص79.

(27) صلاح فائق: مقاطعات وأحلام، (؟)، لندن 1984، ص69.

(28) عقيل علي: جنائن آدم، دار توبقال، الدار البيضاء 1990، ص8.

(29) أمجد ناصر: أثر العابر ـ مختارات شعرية ـ دار شرقيات، القاهرة 1995، ص85.

(30) أمجد ناصر: سُرَّ من رآك، طـ 2، دار جلجامش، (؟) 1996، ص43.

(31) قاسم حداد: يمشي مخفوراً بالوعول، دار رياض الريس، لندن 1990، ص72.

(32) عبد الرحمن طهمازي: أكثر من نشأة لواحد فحسب، منشورات الجمل، كولونيا 1995، ص34.

(33) طالب عبد العزيز: تاريخ الأسى، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1994، ص22.

(34) فاضل العزاوي: في نهاية كل الرحلات، منشورات الجمل، كولونيا 1994، ص72.

(35) خزعل الماجدي: عكازة رامبو، دار الأمد، بغداد، (؟)، وهو قصيدة قصيرة.

(36) سركون بولص: الحياة قرب الأكروبول، دار توبقال، الدار البيضاء 1988، ص39.

(37) سيف الرحبي: رجل من الربع الخالي، دار الجديد، بيروت 1993، ص21.

(38) نوري الجراح: مجاراة الصوت، دار رياض الريس، لندن 1988، ص16.

(39) حلمي سالم: دهاليزي والصيف ذو الوطء، دار رياض الريس، لندن 1990، ص40.

(40) رعد عبد القادر: جوائز السنة الكبيسة، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1995.

عبد الرحيم عمر:
قراءة أخرى من المحمول إلى الرمز

غسان إسماعيل عبد الخالق

أولاً: كي لا ننسى

وُلد الشاعر عبد الرحيم عمر سنة 1929 في قرية «جيّوس» التابعة لمدينة طولكرم التي ظلّ يتنقل بينها وبين قلقيلية حتى أتمّ دراسته الثانوية. ثم التحق بجامعة لندن فتخرّج منها حائزاً شهادتين في الأدب العربي والإنجليزي، إضافة إلى التاريخ القديم؛ فكانت هذه الدراسة الجامعية هي المنجم الذي منح منه أساطيره وحكاياه ورموزه التي نثرها في قصائده[1].

ويبدو أنه عانى الشعر منذ سنين مبكرة وراح يعرضه على أصدقائه من المثقفين والنقّاد[2]، فيما راح يتورط في السياسة إلى الحد الذي اضطر معه السلطات الكويتية لإبعاده إلى الأردن[3]. فعاد ليعمل في التدريس ثم الإعلام المسموع والمكتوب، فشغل أكثر من منصب مرموق. بالإضافة إلى أنه يعدّ رئيس الهيئة الإدارية الأولى لرابطة الكتّاب الأردنيين عام 1974 ورئيس الهيئة الإدارية الرابعة عشرة المنتخبة عام 1990 في أعقاب التصريح للرابطة بالعودة للعمل، بعد أن أغلقت من 17 /6 /1987 حتى 15 /12 /1989[4].

وقد أصدر عبد الرحيم عدداً من الدواوين والمؤلفات، ذكر منها دليل الكاتب الأردني الصادر في عمان عام 1992: (أغنيات للصمت، من قبل ومن بعد، قصائد مؤرقة، وجه بملايين العيون، أغاني الرحيل السابع، كلمات لن تموت، عين القصر، آباء وأبناء خالد، اليسار والصهيونية، العرائس). وقد تضمّن الجزء الأول من أعماله الشعرية الكاملة العناوين الخمسة الأولى من هذه الدواوين.

وخلافاً لما جرى عليه البعض، فإنني لن أعتذر عن سوق هذه الترجمة بحجة أنها لا تدخل في سياق الدراسة الفنية، لأسباب كثيرة، أهمها: ذاكرتنا المدربة على النسيان، مما يؤكد الحاجة إلى توثيق المنحى الشخصي لعبد الرحيم عمر، جنباً إلى جنب توثيق مطالعاتنا النقدية في تراثه الشعري، على أن هذا لا ينفي القول بأن هذه النبذة ليست سوى سجن صغير لم يتسع يوماً لرجل كبير مثل عبد الرحيم عمر، حيث غطّت علاقاته وبصماته وإنجازاته في الحياة العامة مساحة تعز على الحصر[5].

ثانياً: مفارقة

وقد استأثر الرمز في شعر عبد الرحيم عمر باهتمام الدارسين والنقّاد، على نحو لا يخلو ـ فيما أرى ـ من مفارقة طريفة مؤداها: أن شعر عبد الرحيم عمر هو الأكثر بساطة وبعداً عن الغموض والتعقيد قياساً إلى مجمل التراث الشعري الحديث في الأردن، حد الإقتراب من اللغة المحكية، لأنه ـ أي عبد الرحيم عمر ـ كان شاعراً، أقرب ما يكون إلى مفهوم الشاعر «المطبوع» بمصطلح النقد القديم، لم تكن تعنيه «الحرفة» كثيراً.. يأسره التعبير عن أفكاره ومشاعره باللغة التي تنثال عليه(6). وقد أكد هو ذلك في مقدمة ديوانه الأول فأنحى على (إسراف البعض من المجدّين في السعي وراء الغامض المبهم من الصورة، والخيال، والكلمة، وكل أداة من أدوات البناء الشعري... وتجاهل بعض المجددين لطبيعة المناخ الفني الذي ستعيش فيه حركات التجديد هذه، ولجوئهم إلى إستحضار أشكال تعبيرية نبتت في مناخات غربية، محاولة فرضها على المناخ الأدبي العربي..)(7).

وقد أدى عدم التوقف بإزاء هذه المفارقة ملياً إلى تعميمات تنقصها الدقة، كما سنرى لاحقاً.

ثالثاً: ما الرمز؟

لعلّ من المفيد توضيح مقصودنا بالرمز في شعر عبد الرحيم عمر، وهو ما لم يقم به معظم الدارسين الذين هجموا على النص دون مقدمات.

لقد أوضحت في دراسة سابقة مدى تداخل الرمز بالأسطورة، واستخدام الكتابات الرمزية كمختبرات لمدارس التحليل الرمزي، مؤكداً أن الرمز هو من أكثر المصطلحات تداولاً بين المشتغلين في الأدب والنقد وأكثرها غموضاً في الآن نفسه، إلاّ أنني حاولت إضاءة بعض وجوه هذا الإلتباس المتأتي غالباً من تداخل مفهوم الرمز بالعلامة والليجورة، مما يستوجب إجمال الفارق بينها على هذا النحو:(8)

* الرمز (Symbol): هو ما يستعار في النص للدلالة على مفهوم أو تصور أو فكرة مثل الضوء / الظلام.
* العلامة (Sign): هي ما يستعار في النص للدلالة على شيء ملموس أو حسيّ مثل المفتاح / الباب.
* الليجورة (Allegory): هي ما ينشأ من كتابة بقصد المحاكاة أو التمثيل لموضوع أو حكمة مثل قصص كليلة ودمنة.

إن الفيصل في تمييز الرمز من العلامة هو الإدراك. إذ فيما يتطلب إستيعاء الرمز جهداً ذهنياً من المخيلّة وقوة التصور والقدرة على التجريد، فإن إستيعاء العلامة يتطلب جهداً يعتمد على مدى تنبه الحواس الخمس. علاوةِ على أن الرمز يتشابك مع عالم العقل الباطن ويحتمل الكثير من مستويات اللغة التخيلية ذات الإيقاع الموسيقي، ويتمتع بهامش دلالي خصب، مقارنة بالعلامة التي تتسم غالباً بأحادية الدلالة.

في ضوء هذه التحديدات التي أرجو أن تكون دقيقة، فإنني أذهب إلى القول بأن جلّ ما وظفه عبد الرحيم عمر هو مما يقع تحت الليجورة باستثناء دلالة الصمت التي لا أميل كثيراً إلى إعتبارها رمزاً بقدر

ما هي ثيمة رئيسة (Theme) تتردد لدى الشاعر. ومما يعزز هذا القول تلك النزعة الرومانسية الغنائية المتأصلة لدى عبد الرحيم عمر، وقد أكدها بقوله: (الشعر العالمي كله يتجه الآن للغناء، والحاجة للغنائية مقرونة باستفحال أمراض العصر وحضارته. والمستقبل في حاجة إلى غنائية الشعر وبالتالي إلى رساليته. ومن حتمية الحاجة إلى هاتين الصفتين من صفات الشعر، نستطيع أن نرى بعض ملامح شعر المستقبل، بعض ملامح التطور في إتجاه تجديدنا الشعري إلى البساطة. ولا أقول السذاجة. ثم إسترجاع ما كاد يفلت من يد الشاعر الحديث من الموسيقى والعفوية)[9]. ومن البديهي القول بأن ليس ثمة ما يمكن أن يفتت هذه النزعة مثل إعادة صياغة الحكايا والأساطير.

ولنستعرض ما كتبه عبد الرحيم عمر، ودرج الدارسون على تحميله دلالات رمزية، لقد كتب الكثير من النصوص الشعرية التي تتضمن (محمولاً) عربياً قديماً هي على التالي:

1. من حكايا السندباد:[10]

حيث وظف شخصية السندباد الذي (ذاق الخيبة والمرارة ولاقى الصعاب والشدائد في رحلاته الست الأولى، لم يتعلم ولم يتعظ وأثر أن يقوم برحلته السابعة.. ممنياً النفس بالعودة إلى بغداد، مسقط رأسه.. إلخ)[11].

2. على سفينة نوح:

تتردد في هذه القصيدة كلمة الطوفان كثيراً، وقد قدم لها الشاعر بالآية الكريمة (وقلنا إحمل فيها من كل زوجين إثنين). ومن المستغرب أن هذه القصيدة لم تستوقف الناقد الدكتور إبراهيم خليل في معرض مقارنته بين بدر شاكر السيّاب وعبد الرحيم عمر. فهي تكاد تكون إعادة إنتاج لقصيدة أنشودة المطر، إذ مقابل (عيناك غابتا نخيل ساعة السحر) ثمة (عيناكِ حلوتان) ومقابل (عيناك حين تبسمان كورق الكروم، وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهَر، يدجّه المجذاف وهنا ساعة السحَّر) ثمّة (وكالربيع فيها تفاؤل حبيب وخضرة ترعش بالحنان)[12]. وقد أرّخ عبد الرحيم عمر هذه القصيدة بعام 1962، أي بعد نشر قصيدة أنشودة المطر.

3. لن أهز الشجرة:

وقد قدّم لها الشاعر بالآية القرآنية الكريمة (وهزّي إليك بجذع النخلة تسّاقط عليك رطباً جنياً)[13] مستخدماً أداة النفي (لن) تعبيراً عن يأسه وإحباطه.

4. المطارد:

وقد قدّم لها الشاعر قائلاً: (ضاقت الأرض في وجه إبراهيم بن سليمان وبلغ من العياء مدى. وفي ضواحي البصرة طرق باب دار كبيرة وسأل صاحبها أن يجيره فأجير، وبعد أيام إكتشف أن مجيره يطلبه لأنه قاتل أبيه فكشف له أمره)[14].

5. كيف ماتت شهرزاد:

وقد أقام الشاعر في هذه القصيدة من شهرزاد الميتة سلفاً في المقدمة، معادلاً موضوعياً للأمة العربية العاجزة[15].

6. صلاة أبي ذر الغفاري:

وهي قصيدة تصلح أن تكون ـ إذا استثنينا عنوانها ـ لسان حال لكل إنسان مغترب متوحّد. وتتميز بعاطفتها المرتفعة[16].

7. السفر في الصحاري المورقة:

وهي قصيدة تحاور بعض المقولات التاريخية المتعلقة بتعاطي صلاح الدين الأيوبي مع الصليبيين، وتعرّج على ظلم ذوي القربى[17].

8. في بطن الحوت:

وهي مثل قصيدة أبي ذر الغفاري تصلح أن تكون لسان حال للمناضل المتمرد، وإن كانت قد انطوت على توظيفات صورية لافتة للحوت الذي ورد ذكره في القرآن الكريم[18].

9. سندباد يواجه التحدي:

وهي أيضاً تحاور واقع خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت عبر لغة إستعارية لافتة[19].

10. بين يدي المتنبي:

وهي محاولة لنسج سياق شعري جديد يتحدث عن واقع العروبة المظلم في ضوء بيت المتنبي المشهور:

(حتّام نحن نساري النجم في الظلَم
وما سراه على خفّ ولا قدم)[20]

11. المرقّش.. في أيامه الأخيرة:

وسوف نأتي على تحليلها بتوسع.

كما كتب عبد الرحيم عمر عدة نصوص شعرية تتضمن محمولات أوروبية قديمة:

1. من ليالي بنلوب:

وقد قدّم لها الشاعر بقوله: (تقول الأسطورة الإغريقية أن بنلوب لما طال غياب زوجها البطل «أوديسس» وتكاثر عليها الخطّاب، كانت تعدهم بالزواج بعد أن تغزل ما كان لديها من الصوف، ولكنها كانت تفلّ في الليل ما تغزله في النهار، وعاشت عمرها في إنتظار حبيبها الغائب)[21].

وقد أحسن الدكتور إبراهيم خليل حين قارن بينها وبين قصيدة (رحل النهار) للسيّاب[22]، إذ أن الشاعرين متجايلان وكلاهما شُغل بالميثولوجيا الغربية بحكم التخصص الأكاديمي، كما أن كليهما شغل بالعراق وجرّب الكويت.

2. إنتظار:

وقد قدّم لها الشاعر بقوله: (في الأساطير اليونانية إن بروميثيوس قد تمرّد على الآلهة التي أرادت لبلاد اليونان الجميلة أن تعيش في الظلام، فاختطف النار من مركبة إله الشمس وألقى بها لليونان)[23].

3. كولمبوس:

وهي قصيدة على غرار قصيدتي «أبي ذر» و«في بطن الحوت»، أعني إنها إذا استثينا العنوان، تصلح أن تكون لسان حال لأي باحث عن الحقيقة[24].

4. الأرض المحرمة:

وقد قدّم لها الشاعر عبد الرحيم عمر بقوله: (في الأساطير القديمة إن الآلهة غضبت على رجل ما فقضت بأن يعيش حياته طائراً يجوب الجو حول جبل في البحر ومنحته فرصة الخلاص إذ يزور البر مرة كل سبع سنوات، فإذا وجد إمرأة تحبه، تخلّص من ذلك العذاب، وإن لم يجد عاد إلى الطيران حول الجبل في البحر مرة ثانية)(25).

5. إيفا جينايا:

وقد قدّم لها الشاعر قائلاً: (ثار البحر، وأوشكت الحملة المتوجهة إلى طروادة على الغرق، فسارع أجامنون إلى الكاهنة، فجاءه الجواب أن عليه إلقاء إبنته إيفا جينايا إلى أعماق البحر، إستجابة لرغبة يوسيدون الذي يريد الزواج بها)(26).

لقد تعمدت عدم الإشتباك مع هذه النصوص والإكتفاء بتسميتها والإشارة إلى مقدماتها، كي أبرز حقيقة أن الحمولة الرمزية يتمّ إنتاجها خارج النص الشعري، وليس داخله. بحيث أننا لو استعضنا عن عنوان قصيدة مثل قصيدة (أبي ذر الغفاري) بعنوان آخر مثل (المخلوع) لما تغيّر شيء. وللحق فإن الشاعر لا يتحمل ما حُمّل شعره من رمزية، ولكن النقّاد هم الذين حمّلوه ما حملوه، رغم أنه شاعر غنائي، متعصب لغنائيته. ومن البديهي أن يقدّم لقصائده- شارحاً ومعلماً- إنسجاماً مع هذه الغنائية.

إننا لو أمعنا النظر في هذه النصوص- نصوص الشاعر- للاحظنا إتجاهه إلى إعادة صياغة المأثورة التراثية العربية وغيرها من المأثورات اليونانية، على نحو حكائي درامي متصاعد، بما يخدم رؤيته السياسية الحاضرة. وهو إتجاه يؤكد نزعة عبد الرحيم عمر إلى توظيف المحمول التراثي العربي واليوناني في الخطاب الشعري، لكنه لا يعني ضروري إنطوائه على نزعة رمزية. فالشاعر ليس من شأنه أن ينثر الرمز الثاوي في أسطورة بنلوب مثلاً، ويعيد شرح تفاصيلها أو يعيد تفصيلها على نحو معاصر، ولكنه يلقي في النص بكلمة مثل (الشمس) مثلاً- وهي رمز للوضوح والحق والقوة- ثم يعمل على تشكيل مجموعة من العلاقات الفنية الباطنة والظاهرة في النص الشعري، إثباتاً لهذا الرمز أو نفياً له. ولا شك في أن القول بإتجاه عبد الرحيم عمر إلى توظيف المأثور العربي والأوروبي يظلّ أكثر دقّة من القول بإتجاهه إلى الرمز، كأن القول الثاني سوف يتمخّض في ضوء فهمنا للرمزية عن الإقرار بإتكاء عبد الرحيم عمر كثيراً على هذا المأثور لإيصال خطابه الشعري؛ خاصة أنه لجأ كثيراً إلى التقديم لنصوصه الشعرية بملخصات يشرح فيها ما سيرد من إشارات أسطورية مسهبة أو مختصرة. ولشدّ ما أصاب الناقد عبد الله رضوان حينما اختار الكلام عن (التضمين والإستخدام التاريخي) بدلاً من الكلام عن الرمز، في شعر عبد الرحيم عمر(27).

رابعاً: صورة للمرقّش

لعل قصيدة (المرقّش في أيامه الأخيرة) هي القصيدة الأجمل والأنضج من بين قصائد (المحمول) التي كتبها عبد الرحيم عمر، لأسباب كثيرة، منها:

1. إنه لم يقدم لها كعادته بملخص يشرح الإشارات الواردة فيها.

2. إنه لم يحدد أي المرقّشين يريد. وفي ذلك مزيد حرص على التغميض.

3. إنه اكتفى بقذف الإسم في فضاء النص، تاركاً لهذا النص فرصة الإضطلاع بمهمة تشكيل رموزه في وعي ولا وعي القارئ إعتماداً على مجموعة من الدلالات، مصداقاً لما سبق أن قلناه في معرض تحديدنا لمفهوم الرمز.

وبقطع النظر عمّا إذا كان قد قصد الشاعر المرقّش الأكبر أم الأصغر، فإن السيرة الشخصية لكليهما تتوافر على دلالات رمزية غنية:

أما المرقّش الأكبر[28] وإسمه «عوف بن سعد بن مالك» فقد توفي عام 75ق.هـ./550 م. وقد كان فارساً مغواراً وعاشقاً متيماً، أولع بإبنة عمه (أسماء) فزوجها عمه أثناء غيابه عن القبيلة، لرجل من بني مراد لقاء مئة ناقة. واتفق إخوته على أن يخفوا خبر زواجها عنه، إشفاقاً عليه. وأوهموه أنها ماتت، فحزن عليها حزناً شديداً، ثم عرف بحقيقة الأمر، فشدّ إليها الرحال، مصطحباً جارية له وزوجها، فمرض في الطريق ولم يطق زوج الجارية العناية به وحرّض زوجته على تركه، فأطاعته على مضض، فسمعهما المرقّش الأكبر فكتب على مؤخرة قتب راحلته أبياتاً مشهورة قرأها شقيقه (حرقلة) فقتل الرجل والمرأة بعد أن استعلم منهما عن مكانه وانطلق في أثره، فعلم أنه اتصل بأسماء من خلال راع وأن أسماء ذهبت وزوجها لإحضاره فمات عندها لليلته.

وإن كان الكثيرون قد توقفوا عند ما كتبه المرقّش، فإنني أود أن أتوقف عند الفعل ذاته.. أي الكتابة؛ فمن المعروف أن الكتبة في الجاهلية كانوا قلة قليلة، وغير خافية تلك العلاقة المأساوية التي أراد عبد الرحيم عمر أن يقيمها بين الشاعر والمعرفة، فأي علاقة أشقى من أن تكون الكتابة هي وسيلة الشاعر الوحيدة لفضح التآمر على حياته والغدر به. وبوجه عام، فإن قصة حياة المرقّش الأكبر تلخّص وتكثّف معنى البطولة والوفاء حين ينكسران على صخرة العجز والغدر[29].

* وتكمل قصة المرقّش الأكبر، قصة إبن أخيه المرقّش الأصغر:[30] «ربيعة بن سفيان بن سعد بن مالك (ت50 ق.هـ./570 م.)» وهو الأشعر والأطول عمراً كما تحدثنا المصادر. كان شاباً جميلاً، مشغولاً بالرعي فطرقت سمعه أخبار إحدى وصيفات فاطمة بنت الملك المنذر، فقصدها ونال وطره منها فاتصل بفاطمة في خبر مطولّ لا مجال للتوسع فيه هنا حباً بفحولته، لكنه لا يجد مانعاً من تهيئة الأمور لأحد أصدقائه أملاً في أن ينال مثلما نال. وتكثف قصة المرقّش الأصغر مفارقة لا تخلو من مأساة، إذ أنه على بساطة حرفته وقلة غيرته ينال ما لم ينله عمه على علو همته وفروسيته وغيرته المفرطة على أسماء.

* أما الهذلي[31] فقد كان ظله في الواقع أقصر كثيراً من ظله الذي مدّه له عبد الرحيم عمر في القصيدة، إبرازاً لعبثية الحياة. إذ أنه لم يعد كونه حجاراً حسن الصوت، كان يعمد إلى إبتزاز فتيان قريش، فيشترط عليهم أن يدحرجوا له الحجارة مقابل الغناء. وقد تزوج بنت إبن سريج المغني المشهور، وسمع منها كل ما لأبيها من أصوات غنائية، ثم نسب كثيراً منها لنفسه.

ومن الضروري أن نلاحظ إصرار عبد الرحيم عمر على إختيار معادلات موضوعية تتعامل بالكلمة، فالمرقّشان الأكبر والأصغر شاعران، والهذلي مغنٍ، والفارق بين المرقّش الأكبر والأصغر، أو بينه وبين الهذلي هو كالفارق الماثل الآن بين الشاعر الذي يحاول أمراً لا يناله، ويناله آخرون لم يفكروا بمحاولته، ناهيك عن أن

المرقّش الأكبر رجل مبادئ وقيم مطلقة، فيما ليس الأصغر إلا رجل نزوات، وليس أمر صاحبنا الثالث بأفضل من الثاني إذ هو ليس سوى مرتزق نهّاز للفرص.

ونخلص من كل ذلك إلى القول بأن عبد الرحيم عمر عنى بالمرقّش الإثنين: الأكبر والأصغر، وإنه تعمّد عدم التصريح بالمغنّي منهما، حفاظاً على المفارقات التي سبق وأن أشرت إليها. صحيح أن المرقّش الأصغر لا يحضر مباشرة في القصيدة كما هو حال عمه، ولكننا نحسه قابعاً في مؤخرة المشهد الذي لا يكتمل بدونه. لأنه هو الذي يعطيه بعده التراجيدي.

إن القصيدة تنفتح عن مشهد يصور مدى توجّس الشاعر من المبهم الذي لا يستطيع تحديده بالضبط، المبهم الذي يذكره بالهذلي الذي يبكيه ويتمنى موته غير منتبه إلى أنهما مسوقان إلى المصير ذاته: الموت، وإلى أنهما لم يبقَ لهما سوى التغنّي بذكريات الحب والحبيب على نحو يذكر بأحزان المرقّش وفجيعته بعجزه:

يا لأحزان المرقّش
ها هو اليوم الذي ما عاد فيه قرن ُطعنٍ أو نزالِ
أو دهاء
وعلى المفترق الدامي
عواءُ الذئب، والغدرُ، ووجه الفارس
الكابي الذليلْ

وعلى الرغم من أن القصيدة تنشغل بعد ذلك باستعراض التناقض الماثل بين الفنان الملتزم/ المرقّش والفنان المرتزق/ الهذلي، خالصة إلى التسليم بانتصار الأخير في (زمن الأنذال) وانكسار الأول، إلاّ أن عبد الرحيم عمر يصرّ على إبقاء نافذة الشاعر مشرعة:

طاوياً من عمره صفحة إصرار أصيلْ
راضياً من زاد دنياه القليل
مؤمناً، مهما دنت أيّامهُ
أن صدق العزم مفتاح السبيل
فارحميه، وذريه مؤمنا
ولو أن المنتهى صبر جميل[32].

هوامش:

(1) أنظر تصدير الجزء الأول من أعماله الكاملة، ودليل الكاتب الأردني: 113.

(2) مجلة «أفكار» (محور خاص عن الراحل عبد الرحيم عمر) ـ ع 113، د. محمود السمرة: 116.

(3) المرجع السابق ـ د. هاشم ياغي: 144.

(4) دليل الكاتب الأردني: 224، 230 ـ 231.

(5) مجلة «أفكار» ـ محمود الريماوي: 164.

(6) المرجع السابق ـ د. إبراهيم السعافين: 127، 129.

(7) الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمّان، 1989: 28.

(8) رمزيات القصة القصيرة في الأردن (من أوراق ندوة التجديد الفني في القصة الأردنية القصيرة ـ رابطة الكتّاب الأردنيين) نشرت في «الرأي الثقافي» بتاريخ: 26/6/92.

(9) الأعمال الشعرية الكاملة: 28.

(10) المرجع السابق: 52.

(11) «فصول في الأدب الأردني ونقده» ـ د. إبراهيم خليل، وزارة الثقافة، عمّان، ط 1، 1991: 167.

(12) الأعمال الشعرية الكاملة: 57.

(13) المرجع السابق: 137.

(14) المرجع السابق: 145.

(15) المرجع السابق: 184.

(16) المرجع السابق: 187.

(17) المرجع السابق: 251.

(18) المرجع السابق: 273.

(19) المرجع السابق: 373.

(20) المرجع السابق: 460.

(21) المرجع السابق: 57.

(22) مجلة «أفكار» ـ د. إبراهيم خليل: 138 ـ 139.

(23) المرجع السابق: 78.

(24) المرجع السابق: 121.

(25) المرجع السابق: 163.

(26) المرجع السابق: 439.

(27) مجلة أفكار ـ عبد الله رضوان: 150 ـ 156.

(28) الأغاني ـ الأصفهاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، ج 6: 116 ـ 145.

(29) من المفيد الإشارة إلى أنه سمي بالمرقّش لأنه قال:

الدار وحشٌ والرسومُ كما رقّش في ظهر الأديم قلَمْ

(30) الأغاني ـ الأصفهاني، ج 6: 145 ـ 161

(31) الأغاني ـ الأصفهاني، ج 5: 70 ـ 80.

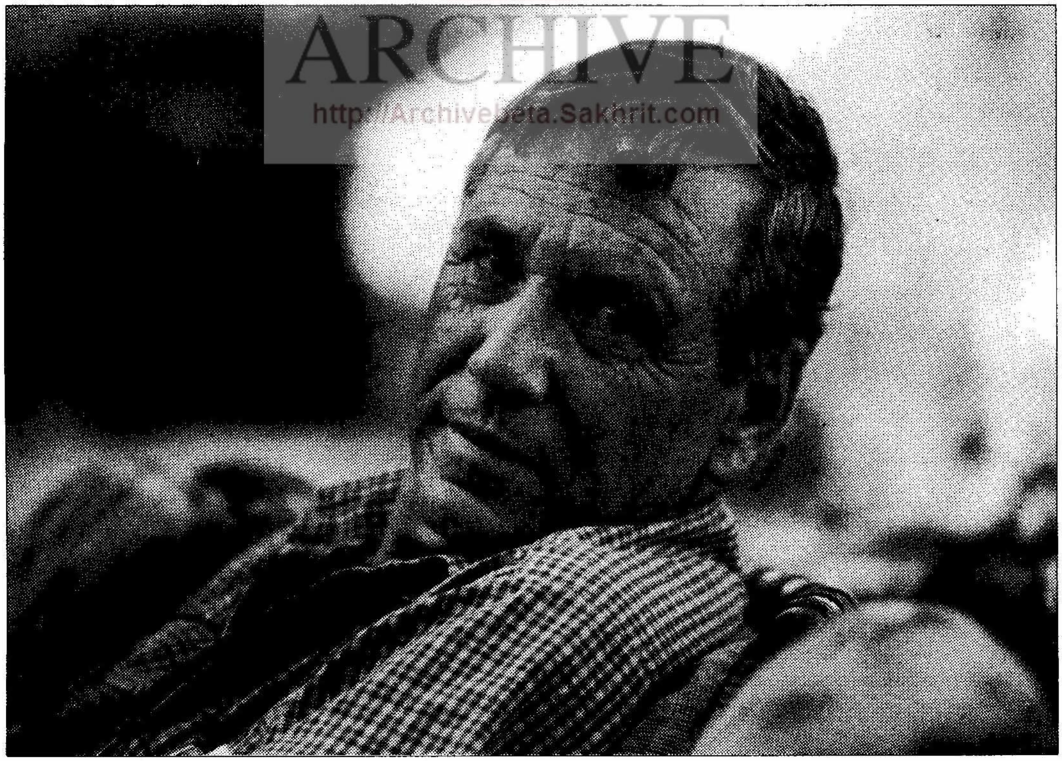
(32) الأعمال الشعرية الكاملة: 386.

أنتولوجيا الأدب العبري (2)
إختارها وقدّم لها: حنان حيفر

ترجمها عن العبرية: جميل غنايم

عاموس عوز

عاموس عوز - (1996) - عدسة ألكس ليباك



* بدأ عاموس عوز- (القدس 1939) وهو من أبرز أدباء «جيل قيام الدولة»- طريقه الأدبية كباقي أبناء جيله في نشر القصص القصيرة ثم انتقل إلى الرواية القصيرة فالرواية الطويلة كلون مركزي في كتاباته. بالمقارنة مع أدباء «جيل البلماح»(*)، الذين جعلوا الجماعة في مركز كتاباتهم مما يضع أمام الفرد سلّم القيم الأخلاقية والقومية كمعيار لفحص الأبطال والحكم على تصرفاتهم، فإن عوز يرسم في إنتاجه شخصيات ضعيفة تفتقر إلى الثقة والإستقرار تصل أحياناً حد الجنون (حنه غونين في رواية «ميخائيل خاصتي»، 1970). يوجّه الأبطال بواسطة عالم غريزي بدائي وفي كثير من الأحيان غير خاضع للسيطرة. ويعيشون في عالم حضاري بالمقارنة مع الطبيعة الغاضبة التي تسيطر عليها قوى الظلام.

منذ قصصه الأولى والتي جمعت في مجموعة قصصية باسم «بلاد بنات آوى» (صدرت في 1966) ومثله في ذلك مثل أبناء جيله الآخرين (أ.ب. يهوشواع وعماليه كهانه كرمون) قارن عوز بين قصة الفرد الشهوانية وبين قصة الجماعة. ولكن على العكس من الأدباء الآخرين من أبناء جيله فقد حوّل عوز مجرى المقارنة إلى فكرة رئيسية وأشار بواسطتها إلى المخاطر من تمويه الحدود بين الحبكة الفردية الخصوصية والحبكة الجماعية باستعانته بتقنيات قصصية معقدة مثل راوٍ ثقة. وإن عوز يشير إلى سكلجة الحدث السياسي كأمر بالغ الخطورة وكنوع من التخلّي عن المسؤولية والتغاضي عن أخطار الواقع الأخلاقي.

في قصة «الرحّال والأفعى» يقوم عوز بعمل مزدوج. فهو يصف حياة الكيبوتس من جهة والمواجهة مع البدو «الآخرين» من جهة ثانية كحبكة نفسية «الآخر» فيها يرمز إلى دالة نفسية في مواجهة المخاوف، ومع ضرورة إقامة الذات أمام المخيف والمختلف الذي هو ليس «نحن»- العربي. قصة غينولا وحادث اغتصاب البدوي لغينولا يقدّم كأنه من صنع خيالها. وكذلك نشاط الكاتب السياسي، الذي ينضم إلى شباب الكيبوتس الخارجين للإنتقام من جيرانهم البدو، لا ينجم عن تغيير في مواقفه السياسية أو الأخلاقية (فهو ما زال متمسكاً برأيه بوجوب التروّي وكبح الجماح والتقيّد بمعايير القانون والنظام) وإنما كنتيجة لإهانة إتكين- سكرتير الكيبوتس، وشخصية الأب، الذي يُسكته، وبذلك يضيع الحدود بين العامل الأوديبي وبين العامل السياسي. ولكن، من جهة ثانية، وعلى العكس من أدباء آخرين من أبناء جيله، فإن عوز يزعزع الثقة في قدرة الكاتب- البطل الرئيسي في القصة: فهو يروي أحداثاً لم يكن ليعرفها وبدون انسجام في صوت المتحدث من حيث الأمور التي كان بمقدوره، والتي لم يكن بمقدوره، أن يعرفها: فهو يروي بالنغمة نفسها أموراً لم يكن بمقدوره أن يعلمها. ومن هنا فإن شهادته تُفهم كأنها تتأرجح بين الإختلاق والواقع. وعليه فإن حبكة القصة يمكنها أن تُفهم كنتاج غير موثوق صدرت عن كاتب مرجعيته موضع شك. لذا فالقارىء لا يستطيع التسليم بشكل طبيعي ومفهوم ضمناً بطمس المعالم أو الخلط بين القصة الأخلاقية الجماعية والقصة الأوديبية الشهوانية. وليس هذا فحسب. فمن القصة يشتمّ كلمات التحذير من المخاطر المتوقعة لمن يسير على هذا النهج من طمس المعالم بين السياسي والأوديبي: غينولا التي تخرج في رحلتها اليومية خارج الكيبوتس تسدّ بجسدها جحر الأفعى (الذي يمثّل البدوي) بينما تعلق نظرها برموز السيادة الإسرائيلية (الطائرات في السماء) يقودها إلى تجاهل إحتياجات البدوي والذي يؤدي إلى لسعها لسعة يبدو أنها قاتلة.

ولكن، وعلى الرغم من إمكانية قراءة معيّنة بديلة للفرضيات الأساسية للأدب العبري القومي

والصهيوني، والتي يتيحها لنا إنتاج عاموس عوز، فمما لا شك فيه أنه أديب مركزي من حيث مكانته في موثوق الإنتاج الأدبي العبري الصهيوني. فهو يسلّم في كتاباته، في نهاية المطاف، بالتمييز الحاد والواضح بين «الآخر» و«نحن» وبكيان الكيبوتس كوجود أمام الطبيعة وعالم الأحياء والبدو معاً، ويجعل فن الصراع مع العرب صراعاً على الأرض، يظهر فيه اليهود كقبيلة جماعية تعيش في أرضها.

لقد أعطى عوز في قصصه للكيان «القبلي» اليهودي في الكيبوتس إستقلالية أمام السلطات الحاكمة. وبذلك، فقد منح تمثيلاً مزيفاً لموازين القوى المتناسقة والتي في إطارها يظهر الكيبوتس وكأنه قبيلة أخرى أمام «قبائل» أخرى مساوية له في القوة (البدو، العرب) وليس كما هو في الحقيقة- ممثلاً طبيعياً للسيادة الإسرائيلية الحاكمة.

وهكذا تتزعزع موازين القوى غير المتناسقة بين اليهودي الإسرائيلي والإسرائيلي غير اليهودي وتتحول إلى قوى متناسقة بين «نحن» و«الآخر» والتي تطمس معالم ميزان القوى الحقيقي في إطار دولة إسرائيل الصهيونية.

(*) «البلماح»: إختصار كلمتي «سريّات الإنقضاض» - وهي إحدى الأذرع العسكرية لعصابات «الهاجناه» اليهودية في فلسطين زمن الإنتداب البريطاني. وقد انخرطت، فيما بعد، في صفوف الوحدات النظامية للجيش الإسرائيلي إثر قيام دولة إسرائيل.

الرحّال والأفعى

قصة: عاموس عوز

(1)

الجوع يأتي بهم.

يهرعون وقطعانهم القاتمة نحو الشمال هرباً من الجوع. لم يعرف النقب منذ تشرين وحتى نيسان حتى شتوة واحدة توهن من سورة اللعنة، فقد دقّت التربة حتى صارت غباراً وتفشى الجوع في مضاربهم وفتك بقطعان البدو وأهلك الزرع والضرع.

أسرعت سلطات الجيش لتدارس الأمر. وعلى الرغم من الصراعات الغنيّة عن التفصيل، فقد قررت هذه السلطات ألاّ تعترض سبيلهم نحو الشمال، إذ لا يمكن أن يترك جمهور بأكمله، رجالاً ونساءً وأطفالاً، يهلكون جوعاً.

تسلّل رجال القبائل الصحراوية بأجسامهم النحيلة وعضلاتهم المفتولة وبشرتهم الضاربة إلى السواد، يملأون الطرق الترابية ترافقهم أغنامهم. غالباً ما سلكوا مجاري الأودية ليتلاشوا أنظار سكان البيوت الحجرية. سيلٌ متقطع وعنيد يتوجه شمالاً متجاوزاً المناطق المأهولة سارحاً بعيونه الممزّقة فوق هذه المناظر المثيرة. قطعانهم السوداء تنتشر في السهول الصفراء المحصودة لتوهّا وتفترس طعامها بأسنان قوية ناقمة. حركات أصحابها خفيّة تتوارى عن عيون الرقباء، فهم يبذلون قصارى جهدهم كيلا يصطدموا بك. يحاولون عدم إشهار وجودهم.

عندما تتجاوزهم راكباً جرارك الهادر يهُيّج الغبار حولهم يقومون بتجميع بهائمهم بلطف يفسحون لك طريقاً واسعاً يزيد عن حاجتك. ينظرون إليك عن بعُد وكأنهم خشبٌ مسندة. تموّه الرياح الخماسيّة معالم وجوههم وتكسبهم منظراً واحداً ـ رجل وعصاه، إمرأة وطفلها، شيخٌ وعيناه الغائرتان في أعماق محجريهما ـ بعضهم شبه أعمى أو لربما يتعامون لهدف استجداني غامض لا يستطيع أمثالك سبر أغواره.

قطعانهم البائسة ليست كقطعاننا المرفّهة: أكوام متناثرة من الحيوانات المزدحمة تحتمي الواحدة

بالأخرى لتكون كتلة سوداء ترتعش واجمة فاتنة كرعاتها الصم. الجمال وحدها هي التي ترفض هذا الوجوم الآسر وتزيده بسلوكها المناقض - فهي، ومن على أعناقها العالية، تغرز بك عيونها المتعبة يملأها الأسى الساحر وكأنها حكمة الشيوخ تطل من عيونها. ولا أدري كيف أدعو تلك الرعشة المتواترة التي تنتاب بشرتها.

قد يحدث مرة أن تباغتهم عن قرب وأنت تعبر الحقول ماشياً. قد تصطدم بقطيع يغشاه الكسل ويأسره هجير الظهيرة مكانه كما لو ضربت قدماه جذورها في الأرض الجافة. وسط القطيع يستلقي الراعي كصخرة «بازلت» سوداء. عندما تقترب منه وتلقي بظلّك الحازم فوقه تفاجئك عيناه اليقظتان، ثم يبتسم متدللاً كاشفاً عن غالبية أسنانه: بعضها لامع وبعضها نخر فتعصف بك رائحتها فتنقبض أسارير وجهك ويحس الراعي وكأنك لكمته بقبضة يدك على وجهه. بحركة رقيقة يرتفع بجسده فتنتصب قامته بكتفيه المتدليين. ترمقه بعينيك الزرقاوين الباردتين فتتسع ابتسامته فتتفتق حنجرته عن صوت مبهم. ملابسه مهجّنة: معطف أوروبي قصير مخطّط رث تحته عباءة بدوية. يميل برأسه فيغمر عينيه بريق من الرضى. إذا لم تنتهره فسيمد إليك يسراه طالباً سيجارة بلغة عبرية سريعة. يشبه صوته الحريري صوت المرأة. إذا كان مزاجك جيداً فستأخذ سيجارة تضعها بين شفتيك وتلقي بالأخرى إلى كفه المتشققة وبخفةٍ تُدهشك ينتشل من أعماق عباءته ولاّعة مذهّبة يقدم لك منها شعلة سريعة والإبتسامة ما زالت تلازم شفتيه. إبتسامة طويلة تافهة. تنكسر أشعة الشمس على خاتم الذهب الكبير الذي يزيّن إصبعه فترتد متراقصة في عينيك المتقلصتين.

أخيراً تدير ظهرك للبدوي وتتابع الطريق وعلى بُعد مئة أو مئتي خطوة إلتفت إلى وراء فستجده ما زال واقفاً كما كان ونظراته تدلّك ظهرك. يحق لك أن تقسم دون أن تخشى الوقوع في الإثم أنه ما زال يبتسم وسيبقى كذلك لساعات طويلة.

لا تنسَ أغانيهم في الليالي وكأنها العويل الحزين المتواصل يحملها نسيم الليل من الغروب إلى الفجر.

تتسرّب الأصوات إلى طرقات الكيبوتس تملأ لياليه بالثقل المبهم: فأنت تستلقي على فراشك ومن بعيد تأخذ دقّات الطبل تضع الإيقاع لنومك وكأنها دقات قلب عنيد. الليالي حارة تتشح بالبخار. قطعان الغيوم تلامس القمر وكأنها قوافل من الإبل الصغيرة، جمال بدون أجراس.

خيام البدو مصنوعة من القماش الأسود. النساء حافيات يدرن هناك في الليل دون أن يُسمع لهن صوت. كلاب البدو النحيفة واللئيمة تتجاوز المضارب متحدية القمر وأصواتها اللعينة تفقد كلاب الكيبوتس اتزانها. في إحدى الليالي جنَّ جنون أحسن كلابنا فاقتحم قنّ الفراخ وفتك بها. أطلق عليه الحرّاس النار فقتلوه ولم يكن ذلك عن سوء تصرّف إذ لم يكن أمامهم خيار آخر. وقد وافقهم على فعلتهم كل لبيب عاقل.

(2)

يجوز لك أن تعتقد مخطئاً أن اقتحام البدو قد ملأ ليالينا بثروة شعرية غنائية. قد يكون الأمر

صحيحاً بالنسبة لبعض فتياتنا الخوالي إلاّ أننا لا نستطيع أن نتجاهل سلسلة المشاكل العادية جداً مثل مرض الحمّى القلاعيّة وإتلاف المزارع، ومثل موجة السرقات الصغيرة.

جاءت الحمّى من الصحراء، نقلتها البهائم السائبة دون رقابة صحيّة. وعلى الرغم من أننا سارعنا إلى إتخاذ جانب الحيطة والحذر، إلاّ أن الجرثومة انتقلت إلى غنمنا وبقرنا ففتكت بالكثير منها وتقلّص إنتاج الحليب فيما تبقّى.

أما إتلاف المزارع فإنه يجب علينا أن نعترف أنّا لم ننجح، ولو لمرة واحدة، أن نضبط أحداً من البدو متلبساً بجريرته وما وجدنا سوى آثار لإنسان أو حيوان في مشاتل الخضروات أو في المراعي أو في أعماق البساتين المسيّجة. ما الدافع لعمليات التخريب الآثمة في أنابيب الريّ وفي علامات الحدود بين القسائم وفي الأدوات الزراعية التي تركت في المزارع أو في أخرى لم تقترف ذنباً.

الحقيقة أننا لسنا ممن يكظمون الغيظ وخاصة الشباب منّا. الآداب والذوق الرفيع يحول دون أن أفصّل هنا أعمالنا مثل: سرقة قطيع، رمي صبي بدوي بالحجارة، أو ضرب أحد الرعاة حتى فقدان الوعي. وما يبرر عملية الإنتقام الأخيرة أن وجه ذلك الراعي كان ماكراً خبيثاً يجلب الويلات: أعور العين، مكسور الأنف، لعابه دائم السيلان وفكّاه - كما أقسم على ذلك مقترفو العملية بالإجماع - أبرزا أنياباً طويلة معوجّة كأسنان الثعلب، ومن مثله يكون مجبولاً على عمل كل رذيلة.

أكثر ما يقلقنا هو أعمال السرقة. تمتد أيديهم إلى الفواكه الفجّة في البساتين. يخرجون رؤوس الحنفيات. ينقصون من أكوام الأكياس المتروكة. يتسللون إلى أقنان الدجاج ينتفون أذناب الطيور. والأنكى من ذلك كله - لا ترفع حاجبيك مستنكراً - أن أيديهم طالت أنفس ممتلكاتنا من داخل بيوتنا الصغيرة.

الظلمة تتعاطف مع جرائمهم. يتسللون في المعسكر كالرياح ولم يُجدِ نفعاً المزيد من الحراس الذين أنجدنا بهم الأوائل. قد يحدث أن تخرج راكباً جرّارك في منتصف الليل لتقفل حنفيات الماء في إحدى المزارع البعيدة. أضواء الجرار قد تصطاد أشباحاً متسللة لإنسان أو حيوان - اغتر أحد الحراس سريعي الغضب ذات ليلة وأطلق النار فأصاب إبن آوى تائهاً فأرداه قتيلاً.

من الغنيّ عن القول أن سكرتارية الكيبوتس قد أبلغت الشرطة مرات عدة إلاّ أن كلاب الأثر كانت تغدر بأسيادها وتبدي التعاطف الملموس مع العدوّ. فبعد أن تقود رجال الشرطة عدة خطوات خارج سياج الكيبوتس، كانت ترفع أنوفها من الأرض وتغرز نظراتها البلهاء في الفضاء.

لم تُجدِ نفعاً الهجمة الفجائية التي قمنا بها على المضارب البالية كما لو أن الأرض قررت التستّر على المسروقات وتحدي المنهوبين. وفي النهاية قيد شيخ القبيلة إلى سكرتارية الكيبوتس برفقة إثنين من البدو عن يمينه وعن يساره يدفعهم رجال الشرطة بكلماتهم الغاضبة. إستقبلنا الشيخ ورجاله بما يليق بهم من إحترام وبإبريق قهوة ساخنة أعدتها يدا غينولا الماهرتان. قابلنا الشيخ بالإحترام الزائد وما فارقت الإبتسامة شفتيه من بداية الحديث إلى نهايته الذي دار بلغة عبرية متّزنة وممتعة.

اعترف الشيخ بأن بعض الشباب قد امتدت أيديهم إلى أملاكنا، ولكن الشباب طائشون متهورون، وهو يتشرف بتقديم إعتذاره وإعادة الأملاك. هكذا قال. لا يوجد أي علاج لشقاوة هؤلاء الشباب وهو متأسف جداً على ما تسببوا به لهم من عناء. وللتو قام بدس يده في خبايا عباءته مخرجاً عدة براغ،

بعضها يلمع وبعضها يعلوه الصدأ، ومقصين لتقليم العنب، ونصلاً وحيداً لسكين، وشاكوشاً مكسوراً، وثلاث أوراق نقدية متعفنة كتعويض مناسب عن الأضرار والعناء الذي لحق بنا.

مدّ إتكين يده مرتبكاً. ولأسباب لا نعلمها قرر تجاهل معرفة الشيخ للغة العبرية وردّ عليه بلغة عربية مترددة، بقية ما تعلمه من أيام الأحداث والحصار. بدأ إتكين بأقوال سديدة وجليّة عن أخوة الشعوب التي تعتبر حجر الزاوية في عقيدتنا، وعن رعاية حق الجار التي يفخر بها أهل الشرق منذ القدم وخاصة في فترات سفك الدماء والكراهية العمياء.

ولصالح إتكين نقول إنه لم يتردد قطعياً بأن يعدد على مسامع الشيخ القائمة الدقيقة والمفصّلة لعمليات السرقة والتخريب والتي - لأسباب تتعلق بالذاكرة بلا شك - لم يقدم الشيخ عنها إعتذاره. إذا رُدّت المسروقات إلى أصحابها وتوقفت الإساءة المقصودة فنحن على إستعداد دون مواربة لفتح صفحة جديدة في علاقات الجوار. وسيسعد أبناؤنا دون شك وسيستفيدون من زيارات المجاملة التعليمية لمضارب البدو، كما في الزيارات التي توسّع المدارك. وغنيّ عن التنويه الزيارات الطبيعية والبديهية لأبناء القبيلة في بيتنا في الكيبوتس.

حافظ الشيخ على إبتسامته لا تتسع ولا تتقلص. وأجاب من خلال أقوال كثيرة من المجاملات أن السادة من الكيبوتس لا يستطيعون تقديم أي إثباتات غير تلك التي اعترف بها الشيخ وقدّم اعتذاره عنها.

وأخيراً ختم أقواله بكثير من كلمات التبريك والمجاملة ثم استأذن خارجاً مع مرافقيه الحافيين والمتّشحين بعباءتيهما الباهتتين.

في أعقاب تخلّي الشرطة عن الموضوع، لعجزها عن معالجته، تقدم بعض شبابنا باقتراح للهجوم على هؤلاء المتوحشين وتلقينهم درساً بلغة تكون مفهومة جيداً لهم. رد إتكين الاقتراح بإشمئزاز وتعنيف حتى أنهم، خلال تبادل الحديث معه، تفوّهوا بكلمات مشينة لا أستطيع تفصيلها حفاظاً على حدود الأدب واللياقة. لا أدري لماذا رأى إتكين أن يتجاوب معهم واعداً إياهم بتردد أن يطرح إقتراحاتهم على سكرتارية الكيبوتس. هل تراه خاف من سلاطة ألسنتهم المطلقة.

مرّ إتكين قبيل المساء على جميع الغرف ودعا أعضاء السكرتارية إلى جلسة طارئة في الساعة الثامنة والنصف. وعندما وصلت غينولا طلب منها أن تتزود بإبريق وبالكثير من النوايا الحسنة. استجابت غينولا لطلباته بابتسامة متجهّمة وعينين كليلتين من شدّة الأرق. ما كادت تستبدل ملابسها حتى حلّ المساء رطباً حاراً بليداً.

(3)

حلّ المساء رطباً حاراً بليداً واشتبك بأشجار السرو التي اكتست بالغبار. الرشاشات نثرت المياه على الأعشاب المتعطشة التي ابتلعتها دون أن تحس بذلك لشدة عطشها. رنّ جرس التلفون في غرفة السكرتارية المغلقة وفاحت عن جدران البيوت أبخرةٌ رطبة. وتصاعد الدخان منتصباً إلى الأعالي من مدخنة المطبخ، ثم اتجه برقّة إلى الجنوب وارتفعت من المُجلى في المطبخ إستغاثة صحن يتكسّر،

تبعتها زجرة توبيخ غاضبة. قط بيتي سمين يجرّ جثمان أفعى صغير كان قد قتله في مسرب إسمنتي متّقد ليعبث به على مهل. جرّار قديم سعل ولفظ رائحة وقود نتنة ثم انتقل من مكانه مسرعاً لينقل العشاء إلى عمال النوبة الثانية الذين يكدّون في المزارع البعيدة. غينولا صدفت في طريقها زجاجة قديمة مهملة فيها بقايا سائل عكر متعفّن. ما الذي دفعها أن تركلها بقدمها بغضب. إلاّ أن الزجاجة لم تتحطّم بل تدحرجت بتثاقل إلى وسط حوض نبات الزينة حيث توقفت مخفية بطنها تحت الشجيرات. التقطت غينولا حجراً لتقذفها إلاّ أنها، وبطبيعة الحال، أخطأت الهدف.

كانت غينولا فتاة نحيفة قصيرة في التاسعة والعشرين من عمرها. وإن لم تكن قد وجدت بعد من يشاركها حياتها فليس لأحد أن يستهين بخصالها الحميدة، كإخلاصها المتفاني في حل المشاكل الإجتماعية والنشاطات الثقافية المحلية. وجهها نحيف شاحب لا مثيل لها من بين بناتنا في صنع القهوة الثقيلة، القهوة الحقيقية. خطّان حزينان يلازمان طرفي فمها بشكل دائم.

في أمسيات الصيف، عندما كنّا نستلقي معاً بإسترخاء على أحد المسطّحات الخضراء، ونملأ السماء ببهجة الأغاني، كانت غينولا تنزوي في غرفتها ولا تنضم إلينا حتى تنتهي من إعداد إبريق القهوة اللاذعة وإلى جانبه طبق من الكعك.

ما كان بيني وبين غينولا لا يمتّ إلى موضوعنا بصلة، ولا يلزمني الحديث عنه إلاّ بالإشارة: ذات مساء كنّا نتجول بإتجاه البساتين يعرض كلٌ منّا على الآخر أفكاراً إجتماعية غير عادية، أو نتبادل الآراء حول الأدب الحديث: لقد كان ذوقها الأدبي رفيعاً وموقفها جلياً واضحاً. حتى أن كلماتها اللاذعة كانت تربكني فأستسلم. قصصي لا تعجبها بسبب التناقض الكبير في المواقف والشخصيات، كأنه النور والظلام اللذان لا يعرفان الألوان المتوسطة. وعبثاً حاولت إلتماس الأعذار. أحياناً كنتُ أضع يدي على رأسها مسترضياً لها حتى تهدأ وتلقي برأسها على كتفي بكل رقّة، وأحياناً كنت آخذ يدها وأعدّ أصابعها بتشويشات مضحكة. حكم على أمرنا أن ينتهي بلا شيء. أما قصصي فهي تقتصها باهتمام بالغ من الجرائد والمجلات وتحتفظ بها حسب الترتيب في جارور خُصّص لها فقط.

ما زلت أحرص على أن أقدّم لها يوم عيد ميلادها هدية ديوان شعر لأحد الشباب وذلك بأن أتسلل في غيابها إلى غرفتها وأضع الكتاب على الطاولة دون إهداء أو بطاقة معايدة.

نلتقي أحياناً وبالصدفة على نفس الطاولة في المساء. تحاول عيناي التملص من نظراتها تحاشياً لذلك الحزن الهادىء الساخر. يشوّه العرق في الأيام الحارة كثيرة الرطوبة وجهها حيث يظهر حب الشباب الأحمر المتناثر عليه. تخرج أحياناً في ساعات المساء للتجول في البساتين وحيدة وتعود. ولصالحها يقال، بأنها لا تمكث هناك طويلاً.

(4)

وبدافع الغلّ التقطت غينولا حجراً ثانياً لتلقيه على الزجاجة العفنة. لم تخطىء هذه المرة إلاّ أنها لم تفلح في سماع الإنكسار المتوقع حيث اصطدم الحجر بالزجاجة مكوّناً رنيناً خفيفاً ثم اختفى بين الأعشاب. كان الحجر الثالث أكبر من سابقيه وألقته من مسافة قريبة بحيث لا يجوز لها التفاخر بها.

وطبعاً، وبطبيعة الحال، انفجرت الزجاجة وبصوت جافٍّ أجش. ذلك الإنفجار الذي أرادته متنفساً لضيق صدرها.

حلّ المساء رطباً حاراً وبليداً وحرارته تلسع كأنها شظايا زجاج. أأخرج؟

عادت غينولا أدراجها مارة بشرفة غرفتها حيث ألقت صندلها، وبقدمين حافيتين اجتازت مباني سكن الرعيل الأول منطلقة إلى الطريق الترابي.

دغدغت كتل التراب قدميها وداعبت الرياح الخفيفة بشرتها المشبعة بالعرق. يغذّي الغلّ خطواتها الشديدة. خلف التل الصخري تنتظرها ظلمة البستان. وبأصابع يديها الصارمة توسّع الفتاة الفتحة في السياج وتعبر خارجةً من خلالها بجسمها الصغير.

ريح خفيفة، لا يُعرف لها اتجاه محدد، تتجول في البساتين. عجوز تدحرج نفسها غرباً كمن تحاول أن يبتلعها الأفق الأغبر. وجرار أخير يتدحرج في الطريق الترابي عائداً من المزارع إلى النقطة ولا يكاد يُرى بوضوح لكثرة الغبار. إلاّ أن المنطق يقول بأنه هو نفس الجرار الذي أخذ الطعام لعمال الوردية الثانية.

انحنت غينولا لتلتقط حجراً أملس من التراب. ومن خلال شتات فكرها كانت تلوح يدها في الهواء وتعيدها إلى الغبار. ودون صوت كانت شفتاها تهمسان بأبيات شعر بعضها لشعراء شباب وبعضها من شعرها. عند أحد أنابيب الري توقفت تقرّب فمها من الحنفية. الأنبوب متقدٌ والحنفية مهترئة والمياه فاترة ورائحتها نتنة. ومع كل ذلك حنت رأسها وجعلت المياه تنصبّ على وجهها، فامتلأ حلقها بطعم الصدأ الحامض. للحظات طبّقت عينيها. لم تشعر بالبرودة أو الانتعاش. عليها أن تسرع إلى البستان. ربما نفّس فنجان من القهوة الساخنة عن ضيق صدرها.

(5)

البساتين مشحونة وعبقة. الأغصان الثقيلة تتشابك لتكوّن سقفاً مظلماً. كتل التراب الكبيرة تحتفظ ببعض الرطوبة. قطفت غينولا دراّقة وليّنتها بين أصابعها فانفجر منها عصير باهت اللون سال على التراب خطوطاً ملتوية. بواسطة عودٍ صغير أمسكته بين أصابعها، ترسم خطوطاً فوق التراب. تسير الخطوط مستقيمة منحرفة، ثم تنعطف في زوايا حادة. خوار بعيد انبعث من البستان وكأن رنين أجراس خافتة ترافقه. توقف البدوي وراء غينولا صامتاً كالبخار. بإبهام قدمه كان يركل التراب وظلّه يسقط أمامه.

إحساس شاعري يعمي ناظري الفتاة التي تابعت ولساعة طويلة تجلس على ركبتيها وترسم بالعود الصغير خطوطاً عشوائية على الأرض. البدوي ينتظرها بأناة وصبر. يغمض أحياناً عينه السليمة ويسرح في الفضاء أمامه بعينه الأخرى العوراء. ثم يمدّ يده في النهاية يداعب الهواء طويلاً بلطف ورقّة. يتجاوب ظلّه معه ويتراقص أمامه على الأرض. أجفلت غينولا من الظل مرتعدة إلى الشجرة القريبة متأوهةً بصوت خافت. يرخي البدوي كتفيه ويلفّ نفسه بابتسامة خانعة. ترفع غينولا ذراعها طاعنة الهواء بالعود الذي بين يديها. والبدوي يواصل الإبتسام ونظراته تنحدر حتى قدميها. صوته خافت ولغته العبرية تملأها رقّة نادرة:

- «كم الساعة؟».

ملأت غينولا رئتيها إلى أقصى حدّ بالهواء. احتدت أساريرها وامتلأت عيناها بالبرودة. وبجفاف متزن أجابته:

- «السادسة والنصف».

اتسعت إبتسامة العربي الذي انحنى بجسده كمن يقدم الشكر على إحسان كبير:

- «شكراً جزيلاً يا سيدتي».

غرز إبهام قدمه الحافية عميقاً في التراب وكتل التراب تتحرك تحت قدميه كما لو أن أحد الزواحف العصبيّة يتململ تحته.

سكّرت غينولا بقوة الزر العلوي لقميصها. بقع العرق الكبيرة امتدت على قميصها وحددت مكان إبطها. أغلق البدوي عينه العوراء ورفع وجهه. عينه المفتّحة ترفّ. وجهه باهت والخطوط محفورة على خديه. أنفه دقيق مستطيل وكأن ما مثل الشوارب يطلّ من تحته. خدّاه مجوفان وذقنه صلبة ينتصب أسفلهما. شفتاه دقيقتان ورقيقتان. لقد وهبه الله جمالاً منفرّاً - قررت غينولا بينها وبين نفسها.

استجابت الفتاة، من غير وعي منها، بابتسامة ساخرة على ابتسامته الدائمة. انتشل البدوي من حزامه سيجارتين مجعّدتين وضعهما على كفه المفتوحة وقدمهما إلى الفتاة. وارت غينولا إبتسامتها وأخذت واحدة. وفي لحظة ملّست بأصابعها السيجارة مقوّمة تجعيداتها ووضعتها أخيراً في زاوية فمها. وما كادت تلحظ حركة الرجل السريعة حتى تراقصت أمامها شعلة صغيرة. سحبت غينولا من الولاّعة نَفساً أو نَفسين. ثم أشعل البدوي سيجارته وانحنى أمامها بأدب وقال بسرعة:

- «شكراً جزيلاً».

فأجابته غينولا: «شكراً، شكراً لك».

- هل أنت من الكيبوتس؟

أقرّت غينولا بحركة من رأسها.

- «جميل جداً» - خرجت الكلمات من بين أسنانه البيضاء - «حقاً جميل».

استعرضت الفتاة عباءته الثقيلة الباهتة وسألت:

- «ألا تشعر بالحرارة من هذه؟».

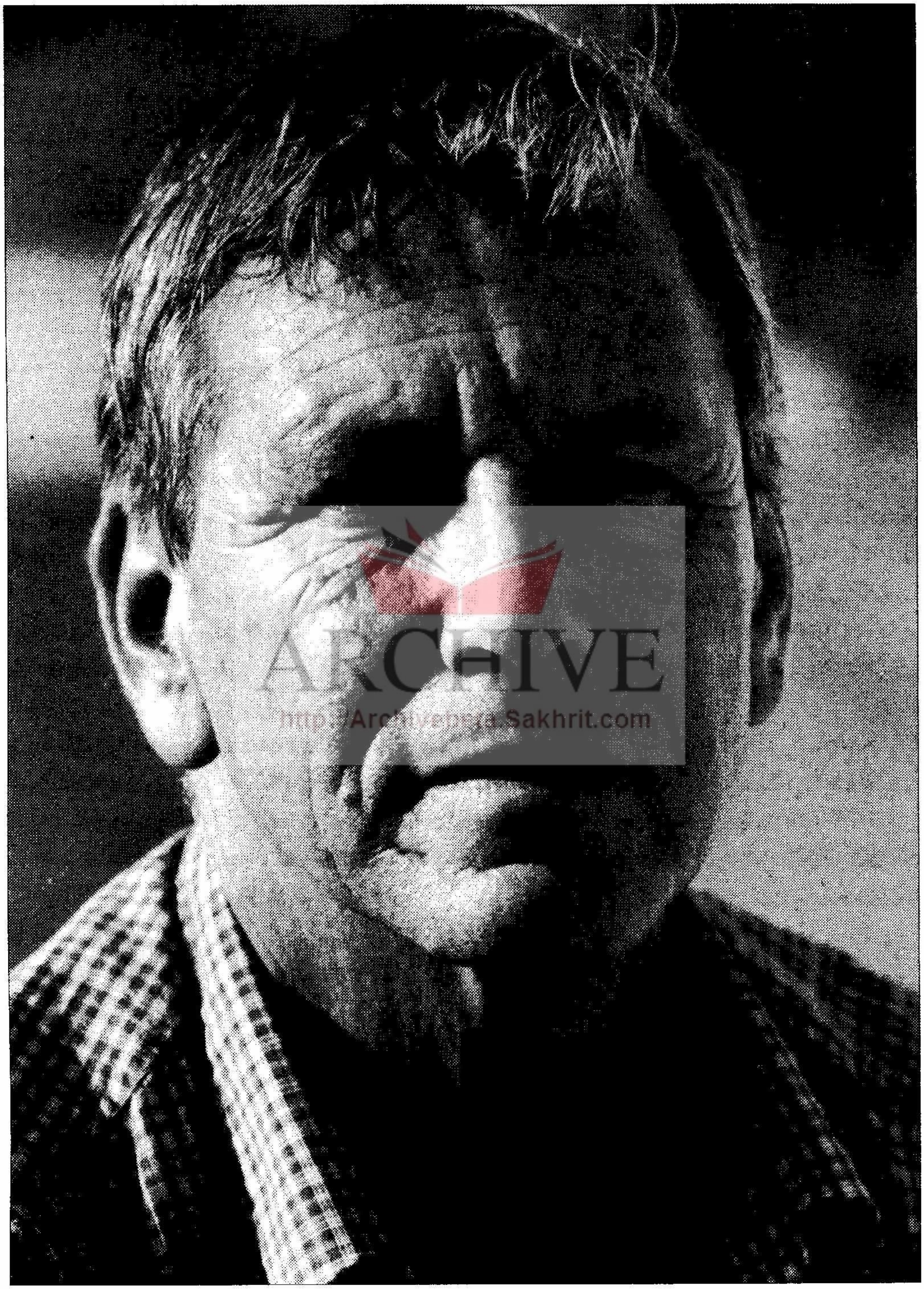
أجاب الرجل بابتسامة حائرة كمن ضبط متلبساً بجريرته وتراجع إلى وراء خطوة خفيفة:

- «لا، ليس حاراً. حقاً لا».

أخذت قمم الأشجار تعتّم. وأوائل بنات آوى بدأ يتنسّم الليل المقترب ملقياً بعواء متعب. البستان يمتلىء بأصوات وقع أقدام صغيرة. فجأة تلحظ عينا غينولا مجموعة من الأغنام الصغيرة السوداء تقتحم البستان باحثةً عن راعيها. بدون صوت حلقت بين الأشجار. جمّعت غينولا شفتيها مخرجة صفير استغراب سريعاً:

«ماذا تصنع هنا؟ أتسرق؟».

تقلّص البدوي كما لو أن حجراً لئيماً أصابه، فارتدّ إلى وراء. ثم دقّ صدره بيده حتى دوّى كصوت صلاء



عاموس عوز - (1996) - عدسة ألكس ليباك

خافت:

«لا، حقاً لا». وثّقها بقسم غليظ وعاد يبتسم. وبقيت رموش عينه العوراء تتراقص باستمرار وعصبيّة.

عنزة مسلولة أسرعت تحتكّ برجله ولكنه طردها برفسة من رجله وعاد يقسم بحماس متزايد:

«لا أسرق، حقاً، والله لا أسرق. حرام، السرقة حرام!».

«حرام حسب التوراة» - أجابت مبتسمة: «لا تسرق. لا تقتل. لا تشته. من ذا الذي يشك في أتقياء العصر؟».

انكمش العربي لكثرة الكلمات المتتالية واضعاً نظره في التراب، كفّه تنغرز في التراب أكثر فأكثر. يطلب المصالحة. عينه العوراء تتقلص وهذه غمزة واضحة. غابت الإبتسامة عن شفتيه وأصبح صوته خافتاً يهمس باستمرار.

«أيتها الفتاة الجميلة، الجميلة جداً حقاً، لا يوجد لي صاحبة بعد، ما زلت صغيراً لا فتاة لي». وينهي كلماته بصرخة من حلقه «ييا» يردّ بها عنزة عاقّة أسندت أماميتيها على أحد الجذوع وأخذت تقضم الأوراق. رمقت العنزة راعيها بنظرات متأملة ولوّحت بذقنها. ثم عادت تواصل طعامها بكل اهتمام وجديّة.

دون سابق إنذار وبخفة باهرة يقفز العربي ممسكاً بخاصرة البهيمة ثم يرفعها عالياً ويلقيها بدفعة همجية وأخيراً يبصق ويعود إلى الفتاة وهو يتمتم: «بهيمة، بدون عقل، بدون أدب».

فصلت الفتاة نفسها عن الجذع الذي استندت إليه حتى الآن ومالت في اتجاه البدوي تسأله وقد اعترى ظهرها نوع من القشعريرة:

«سيجارة أخرى، هل عندك سيجارة أخرى؟».

أجابها البدوي بنظرات يملأها الأسى العميق وبصوت منهك يعتذر لها ويوضح لغينولا بأنه لم يبق معه سجائر أخرى. نفدت. يا للأسف، عن طيب خاطر كان ليعطيها ولكن السجائر قد نفدت.

انتفضت العنزة تحاول القيام من مكان سقوطها وبالتفافة حذرة عادت إلى الجذع ترقب بنظرات ساذجة تصرفات راعيها. الراعي يرقبها بلا حراك. وما دام الأمر كذلك فقد رفعت نفسها وعادت تقضم بلا مبالاة. يلتقط البدوي حجراً كبيراً ويلوّح يده بوحشية إلاّ أن غينولا أمسكت بيده وحالت دون اندفاعها:

«دع، دعها. إنها لا تفقه شيئاً. أليست بهيمة بدون عقل وبدون آداب؟».

انصاع البدوي مستسلماً مسقطاً الحجر من يده ولدهشته يتفوه بجملة خاطفة بلغته. تركت غينولا ذراعه. عاد الرجل لانتشال الولاّعة من حزامه. وبأصابعه الدقيقة المتأملة أخذ يعبث بهذا الشيء المذهّب. ودونما قصد اشتعلت الولاعة. نفخت غينولا بقوة فاتسعت الشعلة قليلاً ثم مالت وانطفأت. عن قرب، أخذ أحد بنات آوى يعوي عواءً عالياً وحاداً. انضمت الأغنام جميعها إلى أختهن الأولى وهن منغمسات في قضم سريع وهادىء.

من مضارب البدو يتعالى عويل غامض يحدد الطبل له نغماته الجذابة. الشباب السمر يطلقون إلى السماء أغنية من نوتة وحيدة. يتبنّى الليل الأغنية ويتجاوب معها بصرصرة صراصير حزينة. الأشعة

الأخيرة في أقصى المغرب تواصل انطفاءها. والبستان على ظلمته. أصوات غريبة تتصاعد من الجهات، صرير الرياح وتنفّس الأغنام وحفيف الأوراق المتآكلة. جمّعت غينولا شفتيها تصفّر لحناً خافتاً والبدوي يصغي إليها وجمجمته منحنية لشدة دهشته. نظرت الفتاة في ساعتها. العقارب تتجاوب معها بغمزات الفوسفور الأخضر. يدير العربي ظهره لغينولا ويقع على ركبتيه يضع جبينه يلامس التراب ثم يتمتم: «لا توجد لك فتاة بعد، ما زلت صغيراً» ـ كان صوتها عالياً وغريباً ويداها على خاصرتيها وتنفسها منتظماً. توقف الرجل عن التمتمة متطلعاً نحوها قائلاً بكلمات تذمّر بالعربية، ما زال على أربع، إلا أن هينته أوحت بما يشبه السعادة المكبوتة.

«ما زلت صغيراً» ـ كررت الفتاة جذلة ـ «صغير صغير جداً. ربما في العشرين، في الثلاثين. صغير. لا توجد لك فتاة. صغير جداً».

فيجيبها الرجل بلغته بخطبة طويلة وجدية، إلاّ أن الفتاة وبابتسامة عصبية أخذت تستجوبه:

«ما لك، ما الذي تريده؟».

وفي هذه المرة كذلك يجيبها البدوي بالعربية، وقد تشبّع صوته بنغمة مفزعة. وبخطوات خفيفة خافتة يبتعد عنها إلى وراء وعينه الوحيدة تتقد كالجمرة. وبإحساسها الخفي تدرك غينولا أن رعشة الفزع هي التي تجعل عضلاته تتجمد وأنه خلال لحظات سيلوذ بالفرار.

نهرة واحدة وحشية تتسلل من شفتي الراعي يقصد أغنامه. تستجيب الأغنام لندائه وتتجمّع حوله ووقع أقدامها الخفيفة النشطة يضجّ بها البستان. الصراصير تصمت وكأنما صدرت لها أوامر خفية. الأغنام تجمّعت لتكون كتلة سوداء مرتعشة وعلى مهل أخذت تنسحب وتتراجع إلى أعماق البستان وسيدها المرعوب وسطها.

في الأعالي فوق قمم الأشجار تعبر طائرة «بريتون» بصوتها الخافت وأضوائها الحمراء والخضراء تتناوب على وقع دقات الطبول. رغماً عنها، وما أن ترفع الفتاة رأسها ثم تعود تنظر إلى الأرض حتى اختفت الأغنام. ابتلع جوف الليل القطيع ومحا الظلام آثاره وبقيت الرياح الخفيفة تجول في تشابك أشجار البستان. شعرت الفتاة بالإشمئزاز يغمر جسدها مع العلم أن البدوي لم يلمسها بتاتاً. هاجمها الفزع بضرباته الفجائية. حملت نفسها ولاذت بالفرار وصرير أصوات الصراصير يلاحقها.

(6)

عليها أن تستحم وأن تذهب إلى جلسة السكرتارية.

غينولا ليست ممن يتأخرون. فالدقة والإنضباط يجريان في دمها. وبما أنه طلب منها إحضار إبريق قهوة إلى الجلسة فقدمت الواجب على المتعة وبدأت تطبخ القهوة قبل دخولها الحمام. الشوارع استرضتها ببرودة الليل أما البيوت فما زالت متّقدة وهواؤها مليء مضغوط ورطب. جسمها لزج بسبب عدوها المهووس. من تحت إبطها تفوح رائحة ثقيلة والبثور على وجهها تتقد لشدة العرق اللزج. حركاتها حادة وعصبية وبسرعة تملأ إبريق القهوة ماءً وتضعه على النار وتعد غليانه. القهوة إذا لم تغل سبع مرات فليست بالقهوة الحقيقية. وبشفتيها المطبقتين تعد مرات غليان الخليط الأسمر، وكلما غلا

تتراجع به. يغلو فتتراجع. كل غليان وبقبقته الماجنة في أوجها. في النهاية تدع الرغوة على وجه الإبريق لتتجمد عند فوهته باعثة رائحة متّقدة. وفي اللحظة المناسبة، وقبل أن يفور، تنزله عن النار وتسارع لسدّه بالغطاء. من الآن يأخذ يبرد، يغلي ويبرد رغماً عنه. الآن لنأخذ ملابس السهرة ولنسرع إلى الحمام - لنخرج.

لأية غاية يطلب إتكين عقد اجتماع السكرتارية. الشباب يريدون غزو البدو وضربهم ضربة قاضية. وحقاً لماذا لا؟ وما في الأمر.. أنا لست من مؤيدي العنف أو ممن يؤيدون الحلّ بالقوة، إلا أن هذه المرة فعلاً قد نفد صبرنا. ما الذي يظنه إتكين، أن يسرقوا ويغتصبوا ويدمروا ويحوّلوا أراضينا إلى موحشة مرعبة ونحن نخرج إليهم بملابس العيد، نعبّر عن دهشتنا من مضاربهم الطريفة، ونردد على مسامعهم مواعظ أخوّة الشعوب؟ إتكين رجل مثقف ولا أشك بصدق دوافعه، لولا ذلك الأمر المفزع الذي حدث لي، لكنت أشاركه الرأي. ولكنه لا يفهم قطعياً نفسيةّ البدائيين. البدوي يشتم الضعف عن بعد والضعف يزيد من وقاحته ويدفعه إلى أعمال الإجرام حقاً. مشتاقة أنا لتعليق إتكين عندما يسمع قصتي عن ذلك الراعي الذي حاول اغتصابي في البستان.

كم كانت الحمّامات العامة قذرة. المجاري مسدودة والمقاعد مزيّنة وقذرة، فأين أضع صرة ثيابي وحيوان بشري ينقض عليها. ما زلت أرتجف ليس بسبب المياه الباردة بينما بسبب التقزز بأي بهيمية حاول الوصول إلى غرضه: ألقى بجسده إلى الأرض، أمسك بحلقي وألقى بجسده على بطني. ما أفظعه. كان نحيفاً صغيراً كالصبي إلاّ أنه كان قوياً متوحشاً.

لا. لن أقول لهم. فأنا لا أستطيع تحمل نظراتهم المستفسرة. يكفي أنني أخبرتك يا إتكين. أنت حدّثهم بالقصة - سيقوم الشباب لتوهم في هذه الليلة بالإنقضاض على المضارب وتحطيم عظامهم. أدلّك بطني والتقزز لا يفارقني. ما أقذر هذا الحمّام. لأخرج.

(7)

خرجت غينولا من الحمام والقرف يلازمها. حاولت التغلّب عليه بتجاهله، وحثّت الخطى، إلا أن ذلك الوجه جاء وتمثّل أمام عينيها فخارت رجلاها، فاتكأت إلى جذع شجرة من أشجار الزينة. حنت جسدها وغصّ حلقها.

بدأ ذلك بزفرة عالية طويلة تلاها انقباض شديد في أسارير الوجه ثم تصاعدت وخرجت دفعات من القيء المتتالية والحريفة حتى فاض الدمع من عينيها. غمرت الدموع عينيها وانساب على خديّها يغسل الخطوط المريرة على جانبي فمها. جرّت جسدها إلى جانب أشجار الزينة ثم جلست في ظلالها. ربما فنجان من القهوة كان ليحسّن حالها، إلا أنها لا تملك من القوة لتصل إلى غرفتها، فتمددت وسط الأغصان المتشابكة تحتك بها، حتى اكتسى جسدها بالخدوش والإحمرار. نفدت الدموع في مآقيها إلا أن أسنانها ما زالت تصطك. ضجّت نفسها بمشاعر الشفقة وغمرتها حتى امتدت يدها إلى وجهها تمسحه بحنان ورقّة.

قد تكون هذه الطائرات الكثيرة قد تجمعت هنا هذه الليلة كتدريب لقصف ليلي. أحياناً تمر بين

النجوم وأضواؤها تغمز بألوانها المتبدلة بين الأخضر والأحمر. من ظلمة الليل تتصاعد دوماً أصوات البدو بالغناء، ودقات طبولهم توافق خفقاتها الداخلية المتتالية. واحد. واحد. إثنين. واحد. واحد. إثنين.

(8)

من الثامنة والنصف وحتى حوالي التاسعة انتظرنا غينولا، والتي، على غير عادتها، امتنعت عن حضور الجلسة. وبما أن الأمر كذلك فقد افتتح إتكين الجلسة باستعراض موجز يلخّص الأضرار التي سببتها القبائل البدوية، منهياً باستنكار الطريقة غير الأخلاقية التي يريد الشباب اللجوء إليها. من رأيه أن نردع الشباب عن خطتهم، ليس بالتصويت بأغلبية الأصوات، بل بالإقناع. لقد ذكرنا إتكين من خلال حديثه أن الصراع بين رعاة الغنم والفلاحين يمتد عميقاً في تاريخ البشرية. واستشهد بقصة هابيل وقابيل. من المناسب لنا ونحن نرفع راية التبشير الإجتماعي أن نضع حداً للصراع القديم هذا.

أخذ جو الغرفة يتوتر ويسخن بسبب تعنت موقف رامي الذي لم يتوقف للحظة عن مقاطعة أقوال إتكين واستفزازه، ولم يتورع عن نعته بالمراءاة والتظاهر بالفضيلة. إتكين، من جانبه، رفع صوته غاضباً وضرب الطاولة المهلهلة بقبضة يده. حيث أنه قرر ألا يتحمل الإهانات بدون نهاية. فمواقف الشباب صبيانية ولن يتردد عن نعتها بإسمها الصريح.

إذا أضفت إلى الكلمات النابية قطرات العرق التي بدأت تسيل من أجساد المشاركين في النقاش، وغياب غينولا الذي حرمنا القهوة المألوفة، فلن تستغرب جو الغرفة السيء وثقيل الوطأة. الكلمات المتبادلة بيني وبين رامي قلقلت ما تبقّى من قواعد الذوق والأدب.

مع أنني، من حيث عدد سنيّ حياتي، أحسب على الشباب، إلا أنني لا أميل إلى خطتهم، وأنا مثل إتكين أشجب، من الأساس، الرد العنيف على البدو لسببين قمت ببيانهما وتفصيلهما دون تردد عندما مُنحت حق الكلام، مما أثار الهيجان والثوران. أولاً استعمال العنف الجسدي لا يشرّف الكيبوتس، وثانياً، حتى الآن، لم يحدث شيء فظيع حقاً. بعض السرقات ليست عمليات سطو أو قتل أو إغتصاب.

هنا قاطعني رامي قائلاً: ماذا أنتظر؟ الشرطة التي فشلت وانسحبت من الموضوع؟ أم لازدياد الوقاحة؟ أم لوقوع أعمال فظيعة؟ يكفينا أن أصبحت أراضينا مستباحة، وأن أحداً منا لا يستطيع الخروج وحيداً إلى المزارع. كفى. يكفينا كل هذا. يجب البت في الموضوع بحزم.

أجبت رامي بأنه يبالغ في الموضوع. ليس صحيحاً أن أراضينا تحولت إلى مستباحة. يجب ألا نستفزّ أنفسنا بكلمات مبالغ فيها. ما زالت فتاة مثل غينولا، مثلاً، تستطيع الخروج في جولاتها العاطفية بين البساتين كل مساء والعودة بسلام. لم تصب شعرة واحدة من رأسها بأذى، والكل يعلم ذلك.

قطّب رامي وجهه غاضباً وتساءل ساخراً: هل أنا وغينولا ننتظر عملية إغتصاب لكي نكتب عنها، أنا في قصصي وهي في أشعارها.

لشدة فظاظة الحديث فقد حرمني إتكين، كما حرم رامي، حق الكلام، ثم عاد ليشرح موقفه مجدداً. تبادل رامي وبقية الشباب نظرات القبول ثم غادروا الجلسة بمشاعر الإحتقار تاركين إتكين يسمع أقواله لأربعة من الأعضاء القدامى.

وبعد تردد للحظة قصيرة خرجت أنا الآخر في أعقابهم. حقيقة أنا لا أشاركهم الرأي ولكني حُرمت حق الكلام بطريقة غير مشروعة.

لو أن غينولا شاركت في الجلسة لربما استطاعت، كعادتها، أن تهدىء العاصفة وأن توجّه النقاش سبيل الرشاد. ولا شك أن القهوة هي الأخرى كانت لتهدىء الأعصاب. واأسفاه!

(9)

لم تسهم القهوة في تهدئة الأعصاب، وذلك لسبب بسيط، لأنها ما زالت موجودة في غرفة غينولا. وبطبيعة الحال فهي تبرد شيئاً فشيئاً. أما غينولا نفسها فما زالت تقبع وحيدة بين الأشجار وترقب غمزات أضواء الطائرات الليلية. يخيّم عليها الإحساس بالفراغ، والراحة لم تصل بها بعد إلى الإسترخاء. ولكنها أحست بشيء من الرضى الذي جعلها تواصل مسح خدودها وتعزية نفسها بأبيات شعرية تداعب شفتيها دون صوت. ذلك المتوحش الذي أوقعها وربض على جسدها لا يفارقها، وفي أذنيه تهمس بشعرها، وأحياناً تغمض عينيها وتوبخه بحزن. بدأت البرودة تنساب في الأغصان المتشابكة وتطيّب خاطر الفتاة وتُحسِن إلى شظايا الزجاج، بقايا تلك الزجاجة المتعفنة التي حطمتها غينولا بحجر قبل سويعات قليلة.

لم تستسلم الأرض للبرودة، فما زالت تنبعث منها حرارة مكبوتة. الأحمر فالأخضر فالأحمر فالأخضر فالأحمر تتبدل أضواء الطائرات في السماء. غمزاتها لا تخيف الأفعى التي تتحرك بجانب جسد الفتاة. والغضب يختلج داخل الأفعى فترفع رأسها وتمدّ لسانها ذا الشعبتين. لم يكن غضب الأفعى اعتباطاً، فقد اختارت الفتاة لجلستها بين الأغصان المتشابكة حيث سدت بجسدها مدخل جحرها. تحاول الأفعى العودة إلى جحرها ولكنها لا تستطيع. تمتاز عيناها بزجاجية باهتة. لا تستطيع أن تغمض عينها إلى الأبد وذلك لسبب بسيط جداً، لأنها لا تملك أهداباً. جسمها رمادي يضرب إلى الخضرة ومتوتر. الخط المتعرج يشدّ من توتره مظهراً مرونته بالخلط بين النقيضين. لم تشعر الفتاة بالأفعى بسبب إنفعالها الشاعري. كانت عيناها مغمضتين عندما غرزت الأفعى في كاحل قدمها الحافية سنّيها العلويين الحادّين السامين يساندهما السفليان بقساوتهما. بتأثير الألم المفاجىء ترفع غينولا قدمها وتفركها براحتها الدافئة محاولةً انتزاع الشوكة من لحمها. شوكة هي التي غرزّت في لحمها. شوكة لا غير.

بعد أن تحررت الأفعى من سمّها حظيت بالتنفيس عن نفسها وبتعرجات كسولة نزحت بنفسها عن مكان الجريمة. ولشدة التعب فهي لا تقوى على الابتعاد كثيراً. وبجوار شظايا الزجاجة المحطّمة استدارت وواريت رأسها في ظهرها. الإرتواء يسلّط عليها النوم. كيف تدري في أية لحظة يهجم عليها النوم، لأن عينيها مفتحتان دائماً. عينا غينولا مفتّحتان هي الأخرى. الثقل يدبّ في كاحلها. ألم باهت، ألم رقيق، يتغلغل في دمائها ويسترضي جميع أطرافها. رنين الأجراس الغامض يخفق في أذنيها وينذرها أن تقوم وتبحث عن آدميين. الثقل يزداد، وعيناها تغمضان ثانية. ركبتاها تخونانها وترفضان الإنحناء، ومن خلال ضعفها تنقلب على جنبها، تنحني وتضع رأسها الثقيل على ذراعيها. رعشة رقيقة تهز بشرتها. فهي تصغي الآن إلى الموجة الحلوة التي تتغلغل في جسمها وتسكّر جريان الدم. وباستسلام تام تتجاوب غينولا

مع الموجة الحلوة.

ما زالت غينولا تمتلك بعض صفاء الفكر، وبه تلحظ مجموعة من الفتيان يمرّون من جوارها بأصواتهم الصاخبة وبانشغالهم التام. يجتاز الفتيان المشاتل في طريق الحقل للفتك بالبدو. في أيدينا نحمل العصي القصيرة والغليظة. الإنفعال يهيج في صدورنا ويرقى في ظهرنا ويوسّع حدقات عيوننا..

بعيداً في البساتين المظلمة أشجار السرو الباهتة المثقلة بالغبار، تتحرك من هنا إلى هناك بإصرار هادىء.

بسبب متعتها الحادة لم تستطع غينولا أن تخرج إلينا لتتمنى لنا النجاح وتهبنا بركاتها. المتعة تغرق الفتاة وتسكب عليها برودة هادئة. ما زالت تدعك عوداً يابساً بين أصابعها.

ناعمة جداً هي أصابعها، ناعمة ومليئة بالمسرّة.

(*) هذا النص مأخوذ من مجموعة عاموس عوز القصصية الأولى: «بلاد بنات آوى» - الصادرة بطبعتها الأولى عام 1966 - عن دار النشر «مسادة» - رمات جان.

الشخصية الفلسطينية من خلال أعمال غسان كنفاني وإميل حبيبي

المتشائم والمتشائل في زمن الصراع من أجل الهوية

«خذني أنا مثلاً، فإني لا أميّز التشاؤم عن التفاؤل.
فأسأل نفسي: من أنا؟ أمتشائم أنا أم متفائل؟».
إميل حبيبي
(الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)

حسونة المصباحي

صباح الثلاثاء 19 نوفمبر / تشرين الثاني 1996، وقبل أن أشرع في تحرير هذه الورقة، فتحت الراديو على إذاعة المغرب العربي في طنجة. وقد ورد في أوّل خبر أن التلفزيون الإسرائيلي بثّ قبل يوم شريطاً قصيراً قام بتصويره أحد الفلسطينيين يظهر جنوداً إسرائيليين يصفعون ويضربون بأعقاب بنادقهم عمالاً فلسطينيين حاولوا التسلل إلى القدس. وقد قام أحد هؤلاء الجنود بحركة توحي أنه مستعد للتبوّل على أولئك الفلسطينيين الذين لا بدّ أن الحصار المضروب على قراهم ومدنهم قد أتعبهم وأضناهم فقاموا بمحاولة محفوفة بالمخاطر لاختراقه.

قد تبدو هذه الحادثة عادية جداً ليس فقط قياساً بالكوارث والمجاعات والحروب التي تضرب بلداننا في أفريقيا وآسيا وإنما أيضاً بأعمال القتل والترهيب والتجويع والإذلال التي تسلّطها السلطات الإسرائيلية على الشعب الفلسطيني حتى في ظل المسيرة السلمية. غير أني مع ذلك ارتأيت، أنا الذي ظللت أعصر نفسي وقتاً مديداً بحثاً عن مدخل لورقتي، إنها كفيلة بإنهاء هذا العناء. وربما يعود ذلك إلى أن هذه الحادثة لا تعكس فقط، وبشكل صارخ، المظلمة التي يتعرّض لها الشعب الفلسطيني في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي منذ ما يقارب الخمسين عاماً، وإنما لأنها أحالتني رأساً إلى الموضوع الذي أودّ الخوض فيه. أي: فلسطين من خلال أعمال غسان كنفاني وإميل حبيبي. بل وأحسست أنها تعقد الصلة كأروع وأفضل ما

يكون بين هذين الكاتبين رغم الاختلاف البيّن بينهما، وتبرز بشكل جلي شخصيات رسماها، وأحداثاً ووقائع استعرضاها في أعمالهما القصصية والروائية. وأعترف أني وأنا أستعرض تفاصيل الخبر عقب الإنتهاء من سماعه، وجدتني أفكر في تلك النهاية الأليمة التي ختم بها غسان كنفاني روايته المعروفة "رجال في الشمس" حيث يموت عمال فلسطينيون داخل خزّان ماء وهم يحاولون التسلل إلى الكويت بحثاً عن لقمة العيش. وفي بعض ما عاشه وكابده سعيد أبو النحس المتشائل في رواية إميل حبيبي الذائعة الصيت، خصوصاً بذلك الفصل الذي يروي فيه كيف أن عسكرياً إسرائيلياً عثر خلال حرب 1948 على امرأة قروية ربما تكون أم الشاعر الكبير محمود درويش، مقرفصة وسط أعواد السمسم ووليدها في حجرها وقد رأرأت عيناه، فصاح فيها: "من أية قرية؟". فظلّت الأم مقرفصة تطل عليه بنظرات شاخصة مع أنه كان واقفاً فوقها كالطود، فصاح فيها ثانية: "من البروة؟". فلم تجبه بعينيها الشاخصتين. فصوّب العسكري الإسرائيلي مسدسه نحو صدغ الولد وصاح: "أجيبي أو أفرغه فيه". فأجابت المرأة هذه المرة: "نعم. من البروة". فصرخ: "أعائدة أنت إليها؟" فأجابته: "نعم. عائدة". فصرخ: "ألم أُنذركم أن من يعود إليها يُقتل؟ ألا تفهمون النظام؟ أتحسبونها فوضى؟ قومي إجري أمامي عائدة إلى أي مكان شرقاً. وإذا رأيتك ثانية على هذا الدرب لن أوفرك".

***

منذ حرب 1948 التي انتهت بقيام دولة إسرائيل في قلب شرق مريض بتاريخه وأديانه، والشعب الفلسطيني يهيم على وجهه مشرداً، فإذا "لم يهم هيّموه" كما يقول إميل حبيبي على لسان بطله سعيد أبي النحس المتشائل. وقد شكّل هذا التيه عبر مرور الزمن مظلمة من أفظع المظالم التي عرفها التاريخ المعاصر في النصف الثاني من هذا القرن. بل نحن لا نبالغ إذا ما قلنا إن هذه المظلمة تكاد تتساوى في حجمها مع تلك التي لحقت بالشعب اليهودي خلال الحقبة النازية. وقد كشف لنا التاريخ في أكثر من مناسبة أن الشعب المضطهَد (بفتح الهاء) يمكن أن يتحول إلى شعب مضطهِد (بكسر الهاء). غير أنه كان من العسير على الكثيرين أن يتصوّروا أن الدولة التي أقامها اليهود الذين ذاقوا أمرّ الويلات، وأُحرقوا بأعداد هائلة في الأفران في أثناء الحقبة النازية، تحوّلت مع مرور الزمن، بل منذ البداية، إلى جهاز شرس يسلّط أفظع أنواع القهر والقمع والظلم على شعب آخر هو الشعب الفلسطيني. ومع ذلك، كان هذا ما حدث بالضبط. فبإسم تاريخ طالع من بطون الكتب القديمة، ومن الأساطير المنقرضة، شرّد هذا الشعب، وهدمت مدنه وقراه ومنازله، وأحرقت مزارعه، ودنّست أماكنه المقدسة، وأُجبر على العيش غريباً فوق أرضه. بالإضافة إلى كل هذا، تعرض الشعب الفلسطيني، تماماً مثلما كان حال الهنود الحمر بعد اكتساح القارة الأمريكية من قبل البيض، إلى محاولات متعددة، مقنّعة أحياناً، وواضحة جليّة أحياناً أخرى، تهدف إلى القضاء على هويته، ومسخ تراثه وشخصيته وتاريخه. غير أن هذه المحاولات التي بلغت أحياناً درجة عالية من العنف والوحشية، باءت جميعها بفشل ذريع، ولم يحصد أصحابها غير الهشيم. ومن المؤكد أن

سبب نجاح الشعب الفلسطيني في إحباط مثل هذه المحاولات الشيطانية وغيرها، يعود، بالأساس، إلى الدور الطلائعي الذي لعبه مثقفوه وشعراؤه وكتّابه وفنانوه. فعلى مدى خمسين عاماً، أو أكثر، ظل هؤلاء يناضلون، سواء كانوا داخل الوطن المغتصب أو خارجه، من أجل الحفاظ على الهوية وعلى الشخصية الوطنية لشعبهم. وكان "جنون الحرية" على حد تعبير محمود درويش هو الذي يوحّد بينهم، ويوحّد أيضاً "هذا الوعي المشرع على أبواب التيه المفتوحة".

ولقد كان الشعر سبّاقاً في فضح ما يواجهه الشعب الفلسطيني من مجازر وتنكيل واضطهاد وغبن في ظل الاحتلال الإسرائيلي. وكانت قصائد الشعراء تلهب حماس الجماهير خلال المظاهرات والإنتفاضات العارمة التي تندلع بين وقت وآخر. وبعد هزيمة حرب 1967 التي زادت في اتساع الجرح الفلسطيني، برزت ظاهرة جديدة إسمها: "شعراء الأرض المحتلة" وسرعان ما أولاها النقاد، خصوصاً في بيروت والقاهرة، إهتماماً كبيراً جعل قراء الشعر والمتعاطفين مع القضية الفلسطينية، يتهافتون على اقتناء قصائد أصحابها. مع مطلع السبعينات، غزا شعراء هذه الظاهرة الجديدة، خصوصاً محمود درويش وسميح القاسم، كامل أنحاء العالم العربي، وباتت قصائدهم التي تصف مأساة الفلسطيني الذي يولد في "كل مكان وفي لا مكان وكيفما اتفق، على أشلاء دبابة تحترق، في أخاديد الحصار، بين قذيفتين، في جثة أخ، على ماسورة ماء مكسورة، على قابلة هي الشظيّة"(1)، على شفاه مئات الآلاف من الفلسطينيين والعرب. ثم لم يلبث النثر أن برز ليحتل بدوره مكانة متقدمة في الصراع الفلسطيني من أجل الحرية والعدالة والكرامة. فقد نجح غسان كنفاني في قصصه القصيرة ورواياته، وتحديداً "رجال في الشمس" الصادرة عام 1963، والتي لاقت نجاحاً شعبياً منقطع النظير عقب تحويلها إلى فيلم سينمائي مطلع السبعينات على يد المخرج المصري توفيق صالح، في سدّ فراغ هائل ممكناً بذلك النثر من اكتساب تلك الجماهيرية وذلك الألق اللذين اكتسبهما الشعر عبر محمود درويش وسميح القاسم، أبرز صوتين في كوكبة شعراء الأرض المحتلة. كما استطاع إميل حبيبي الذي كان زعيماً سياسياً بارزاً في ذلك الحين، أن يلعب الدور ذاته بفضل مجموعته المتميّزة: "سداسية الأيام الستة" التي تزامن صدورها مع الهزيمة التي لحقت بالعرب في حرب حزيران 1967. غير أن تألق أميل حبيبي كاتباً وناثراً كبيراً لم يتحقق إلاّ عقب صدور رائعته: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" التي صدرت الفصول الأولى منها عام 1972، ولم تصدر كاملة إلا عام 1974.

مرّ الآن ما يزيد على الثلاثين عاماً على تلك المرحلة، مرحلة ولادة الأدب القصصي والروائي الفلسطيني على يد غسان كنفاني وإميل حبيبي. ومع ذلك نحن لا نتردد في القول أن أعمال هذين الكاتبين اللذين رحلا عن هذا العالم، الأول عام 1972، والثاني عام 1996، لا تزال تشكّل حتى هذه الساعة أهم وأروع وأنضج ما أنتجه الخيال القصصي والروائي الفلسطيني، بل والعربي أيضاً. وما من أحد من مجايليهم، أو من الأجيال اللاحقة لهم، استطاع أن يتجاوز المستوى الذي بلغاه سواء في مجال التقنيّة القصصية والروائية، أو في مجال اللغة والأسلوب والخيال، والقدرة على تصوير المظلمة التي سلطت على

الشعب الفلسطيني في النصف الثاني من هذا القرن.

***

صحيح أن بين غسان كنفاني وإميل حبيبي، رغم فارق السن بينهما، فالأول ولد عام 1936، في حين ولد الثاني عام 1921، أكثر من نقطة التقاء. فالإثنان آمنا بالإشتراكية العلمية، وتشبّعا بالمبادىء الماركسية - اللينينية، وانتسبا إلى نقابات ومنظمات وأحزاب سياسية، وربطا الفعل بالقول، والفكر بالنضال. والإثنان يبدوان من خلال ما كتباه، وأيضاً من خلال شهادات من عاشروهما عن كثب، كإثنين يتحلّيان بالنزاهة والذكاء والإخلاص والقدرة الفائقة على مواجهة المصاعب والتحديات، وأيضاً على الاضطلاع بمهمة القائد المحنّك القادر على رصّ الصفوف من حوله، وعلى إضاءة الطريق أمام الجماهير الباحثة عن الخلاص وعن الحرية. غير أن كل هذا لا يمنع من أن هذين الكاتبين الفذين يقعان على طرفي نقيض خصوصاً في مجال اللغة والأسلوب والأدوات الفنية وفنّ الكتابة عموماً. وهناك مظاهر عديدة تقف وراء هذا الاختلاف. وسوف نحاول هنا استعراض البعض منها.

غادر غسان كنفاني فلسطين مبكراً، وذلك عقب نكبة 1948 ليمضي بعد ذلك سنوات طويلة في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في سوريا، ذاق خلالها أقسى أنواع المذلة والهوان والتشرّد. ولا بد أن أعنف ما كابده في هذه الفترة، مثله في ذلك مثل كل اللاجئين من حوله، هو فقدان الوطن وضياعه وسط غبار الوعود الكاذبة. ففي أثناء حرب 1948، ترك آلاف الفلسطينيين مدنهم وقراهم وبيوتهم ولجأوا إلى البلدان المجاورة آملين في العودة قريباً كما وعدتهم بذلك الأنظمة العربية "الشقيقة". غير أن السنوات ظلّت تمرّ الواحدة بعد الأخرى، بينما ظلّ الأفق مقفراً فارغاً من أي بصيص أمل. ولا بدّ أن هذا الإحساس بضياع الوطن وفقدانه قد شكّل عند الفتى اليافع، وهو ينمو وسط عراء المخيمات، بدايات تلك الصدمة التي سوف تظلّ تكبر وتكبر إلى أن تصبح حجر الزاوية في كل أعماله القصصية والروائية التي كتبها في ما بعد. وعندما كان على أبواب سن العشرين، سافر غسان كنفاني إلى الكويت ليعمل فيها في سلك التعليم لعدة سنوات، وقف خلالها على مختلف مظاهر القهر المسلطة على اللاجئين الفلسطينيين أمثاله، وعلى المصاعب الكأداء التي يواجهونها من أجل كسب لقمة العيش في بلد "الأشقاء". مطلع الستينات، استقر غسان كنفاني في بيروت. وخلال هذه الفترة التي لمع فيها ككاتب وكصحفي، تحوّل إلى قائد سياسي له وزنه الثقيل والفعّال داخل حركة النضال الوطني الفلسطيني. فقد انتسب إلى الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين التي يتزعمها د. جورج حبش ليصبح أحد قادتها البارزين، وأسس مجلة "الهدف" الناطقة الرسمية بإسم هذه الجبهة، وبات الفعل السياسي عنده مرتبطاً، ارتباطاً وثيقاً، بالعمل الإبداعي ومتكافئاً معه.

من كل هذه التجارب التي عاشها منذ خروجه من فلسطين وحتى اغتياله على يد أعوان "الموساد" في إبريل / نيسان 1972، استقى غسان كنفاني أغلب مواضيع رواياته وقصصه فكان أفضل من سجّل مأساة

الفلسطينيين الذين شردّوا بعد اغتصاب أرضهم، وصورّ أوضاعهم وهم يهيمون على وجوههم بحثاً عن لقمة العيش أو يصارعون من أجل البقاء داخل الخيام المنصوبة وسط الصحاري المقفرة أو على سفوح الأحراش الوعرة. وتبرز رواية "رجال في الشمس" كأفضل وأنصع مثال على ما تقدم. فقد روى فيها غسان كنفاني قصة عمال فلسطينيين يحاولون التسلل إلى الكويت بحثاً عن الرزق فيضعهم سائق شاحنة داخل خزان ماء. في نقطة الحدود يماطل رجال الشرطة السائق ملحيّن عليه أن يروي قصص الغانيات في كباريهات البصرة وبغداد. وطبعاً يرضخ هو لماطلاتهم خوفاً من افتضاح أمره. وحالما يُختم جوازه، ويقطع الحدود، يفتح الخزان، فيعثر على الفلسطينيين وقد قضوا حراً وعطشاً. وعندئذ يلقي بجثثهم في الصحراء وهو يردد: "ولكن لماذا لم يدقوا على الخزان؟!". وهكذا يسلّط سائق الشاحنة اللوم على الضحايا، مخلصاً بذلك نفسه وحرس الحدود من المسؤولية، تماماً مثلما فعلت الأنظمة العربية بالشعب الفلسطيني لما نصحته بترك أرضه لحين من الزمن، لتتخلى عنه بعد ذلك تخليّاً تاماً محملة إياه تبعات كل ما حدث.

أما مسيرة إميل حبيبي فتتجلّى لنا من النظرة الأولى مغايرة تماماً لمسيرة غسان كنفاني. فقد انخرط صاحب "المتشائل" في العمل السياسي الحزبي وهو في سن السابعة عشرة ليصبح، وهو دون العشرين، واحداً من أكثر القادة الشيوعيين شهرة وعناداً وصلابة. وفي عام 1943 شارك في "عصبة التحرر الوطني" التي لعبت دوراً أساسياً في قيادة حركة الكفاح ضد الإستعمار البريطاني والصهيونية. وعندما قامت حرب 1948، اختار إميل حبيبي من جديد الإستقرار في حيفا، مسقط رأسه، التي كان يحبها وظلّ يحبها حتى النهاية حتى أنه أوصى قبل وفاته بأن يكتب على شاهدة قبره: "إميل حبيبي: باقٍ في حيفا". وبالرغم من أنه كان يعلم جيّداً أن قرار البقاء هذا يعني، أولاً وأخيراً القبول بالعيش في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي، فإنه تمسّك به تمسّك الغريق بحبل النجاة مفضلاً إياه، كما ذكر في ما بعد، على "الانخراط في رحلة التيه الطويلة، والدخول في أسرِ وهم الحرية، وحلم العودة". وبعد عودته بقليل، شارك إميل حبيبي في تأسيس الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي أصبح حزباً للعرب الفلسطينيين الذين اختاروا البقاء في أرضهم. وقد لعب إميل حبيبي، من خلال نضاله داخل الحزب، دوراً حاسماً وساطعاً في إعادة الأمل لشعبه المنكوب بعد كارثة حرب 1948. ولما نجح في أن يصبح نائباً في "الكنيست" (البرلمان الإسرائيلي)، تعاظم دوره أكثر فأكثر فغدا حاضراً في قلب الأحداث الجسيمة التي تعاقبت على شعبه سواء خلال حرب 1967، أو خلال العدوان الإسرائيلي على لبنان في صيف 1982 والذي انتهى بإخراج المقاومة الفلسطينية من بيروت، أو في أثناء انتفاضة أطفال الحجارة التي اندلعت أواسط الثمانينات.

لقد انشغل إميل حبيبي بالنضال السياسي اليومي حتى أنه كاد يهمل موهبته الأدبية. وهذا ما يفسرّ قدومه المتأخر إلى الأدب. فقد نشر مجموعته القصصية الأولى "سداسية الأيام الستة" وهو في السادسة والأربعين. أما روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" فقد صدرت

فصولها الأولى وهو في الخمسين. وكان قد أدرك السبعين لما صدرت روايته الأخيرة "سرايا بنت الغول". ومع ذلك، تمكّن إميل حبيبي، بأعماله القليلة هذه، والتي كما ذكرنا كُتبت جميعها وهو في مرحلة متقدمة من العمر، من أن يصبح واحداً من أكثر الكتّاب شهرة وإثارة للجدل لا في بلاده فلسطين فحسب وإنما في كامل أنحاء العالم العربي. بل إنه يكاد يكون الروائي الفلسطيني الوحيد الذي أفلح في أن يحقق لنفسه مكانة عالمية خصوصاً بعد ترجمة رائعته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" إلى أكثر من 16 لغة أجنبية. وهكذا يمكن القول أن الإنشغال بالأدب والإنشغال بالسياسة عند إميل حبيبي أو "حمل بطيختين بيد واحدة" مثلما كان يحلو له هو أن يسمي ذلك، لم يمنعه أن يكون سياسياً لامعاً ومحنكاً، وفي الوقت نفسه أديباً أصيلاً وجريئاً.

وإذا ما كان الفلسطيني المشرد على الحدود أو في المخيمات أو على أبواب الصحاري الموحشة هو البطل بامتياز في الأعمال القصصية والروائية لغسان كنفاني، فإن الفلسطيني الذي تشبّث بالبقاء في أرضه رغم قسوة الاحتلال وعسفه، ظلّ رفيق درب إميل حبيبي حتى النهاية.

عند غسان كنفاني تنتهي جلّ القصص والروايات بالهلاك في العراء أو في السراديب المعتمة حيث البرد والجرذان، أو بالموت البطيء إحباطاً ويأساً. فقد كان فقدان الوطن بالنسبة لهذا الكاتب الذي اقتلع من جذوره، وهو في الثانية عشرة من عمره، بمثابة فقدان جنة طفولته. وكان أيضاً بمثابة الجرح الذي ظلّ يزداد اتساعاً يوماً بعد يوم رافعاً بصاحبه دائماً وأبداً إلى مزيد من اليأس والتشاؤم. أما إميل حبيبي فيتناول المأساة الفلسطينية بشكل آخر. فالبقاء فوق الأرض الأم، حتى لو كان ثمن هذا البقاء باهظاً، يتيح للفلسطيني أن يعيش وهو يتأرجح طول الوقت بين الأمل واليأس، بين التفاؤل والتشاؤم، أو "متشائلاً" كما وصف إميل حبيبي بطل روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل".

في روايات غسان كنفاني وقصصه تتكلم الشخصيات بمرارة، وتتحرك بمرارة، وتعيش بمرارة، وتحب بمرارة، وتموت بمرارة أيضاً. أما عند إميل حبيبي فتتهقه الشخصيات عالياً طول الوقت حتى وهي تعيش أحلك الظروف وتسأم أعنف أنواع التعذيب والتنكيل. فسعيد أبو النحس، مثلاً، يقوم في الصباح من نومه فيحمده على أنه لم يقبضه في المنام. فإذا أصابه مكروه في يومه يحمده على أن الأكره منه لم يقع. وفي أثناء تلك الجلسة العجيبة في فناء جامع الجزار حيث اجتمع رجال ونساء وأطفال هدمت قراهم وبيوتهم حتى لم يبقَ فيها حجر على حجر سوى القبور، يعاجل سعيد أبو النحس ضحكته قبل أن تنطلق وهو يستمع إلى المآسي الرهيبة التي تروى من حوله. وحتى لو كانت هذه الضحكة مخضبة بالدموع، فإنها، وكما يقول فيصل دراج "إعلان عن خصوصية الأدب الساخر الكبير وآية على الهجاء والمقاومة وصورة عن مكر الإنسان المغلوب على أمره، إذ القناع لا يلغي الوجه بل يحفظه نقياً كي لا تتراكم عليه الهزيمة، أو يحجبه غبار العقود السوداء"(2). وإذا ما كان غسان كنفاني قد ظلّ محافظاً في جميع أعماله على جدية صارمة، فإن إميل حبيبي استعان بالسخرية جاعلاً منها أداة فنية رفيعة، كما هو الحال عند الجاحظ وكتّاب المقامات، لوصف مواقف شخصياته، ونقل الأحداث التي يعيشونها أو يواجهونها. وقد ذكر إميل

حبيبي في أكثر من مناسبة أن هذه السخرية كانت بمثابة "واقية الصواعق" التي تهدد شعبه بين وقت وآخر. إذ أنها تخفف عنه وطأة المعاناة وثقل الكارثة. وقد فسّر فيصل دراج المعنى العميق لهذه السخرية عند إميل حبيبي قائلاً: "إذا كان الأدب الرسمي الفلسطيني قد نقض الأدب الصهيوني كله على مستوى البنية والمنظور الأدبيين، فقد اعتمد النص الأدبي الفلسطيني الرسمي، كما النص الأدبي الصهيوني، على مقولات البطل الإيجابي والأرض الموعودة، وتراكم الدم والدموع. أما صاحب "المتشائل" فقد قصد نصاً أدبياً مختلفاً يسخر من الأيديولوجيات الجاهزة كلها، ويدافع عن وجود طليق لإنسان طليق، يسخر من ذاته وغيره ويسخر من كل كيان إنساني يتنكرّ للسخرية"(3). وفي حين تبدو اللغة عند غسان كنفاني جافة، إلى حد ما، لغة من فقد الوطن وروائحه وألوانه ودفأه وبات على حافة فقدان الجذور والذاكرة، فإنها عند إميل حبيبي تأتي معتّقة، متألقة بنور الوطن الذي احتل لكنه لم يفُقد بعد نهائياً، متبلّة بعبق الأرض التي اغتصبت غير أنها لا تزال قادرة على احتضان أبنائها الشرعيين، ضاربة في أعماق التاريخ. ذلك أن إميل حبيبي يعلم جيداً أن أفضل سلاح لمقاومة المحتلّ هو الحفاظ على الجذور، وإبقاء الذاكرة متيقظة ومتحفزة طول الوقت لحماية الهوية الوطنية المهددة بالإنقراض أمام جرافات العدو ودباباته. ويبرز الاختلاف بين غسان كنفاني وإميل حبيبي جلياً واضحاً أيضاً في مجال الأدوات الفنية. فقد لجأ غسان كنفاني إلى أساليب متعددة، مختلفة أحياناً عن بعضها إختلافاً كلياً. فقد فتن في مرحلة ما من حياته بالواقعية الاشتراكية وكتب بأدواتها العديد من القصص. ثم انجذب بعد ذلك إلى التيارات الفنية الحديثة مثلما تبرز في أعمال ويليام فوكنر وجيمس جويس وفرجينيا وولف فأخذ يسعى إلى استعمالها وتطويعها للمواضيع التي يتطرق إليها.

وكان لا يزال يبحث عن طريقه الخاصة، الفنية تحديداً، لمّا اغتيل. وهكذا رحل وهو دون النضج الأدبي والفني الذي كان يطمح له ويسعى إليه. أما إميل حبيبي فقد بدا ناضجاً منذ صدور عمله الأول: "سداسية الأيام الستة". ثم بلغ هذا النضج ذروته في رائعته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل". وخلافاً لغسان كنفاني، لم ينقّب إميل حبيبي في الكتب، ولم يبحث في النظريات، ولم يلجأ إلى الأيديولوجيات، أو إلى التيارات الأدبية والفنية الرائجة في عصره، ولا لأي شيء آخر من هذا القبيل، وإنما اقتطع أدواته وأسلوبه ولغته، تماماً كما هو الحال بالنسبة لمواضيعه، من تجربته الحياتية اليومية، ومن التراث العربي القديم، ومن "الصحن الفولكلوري" لشعبه كما كان يحلو له أن يقول. وكأني به أراد أن يثبت للمحتل أن جذوره ضاربة في أعماق الأرض والتاريخ بحيث يستحيل اقتلاعها. لذا جاءت رواياته وكأنها قد "كونّت شروطها الخاصة بها"(4) وبدت وكأنها "تنفي المركز ولا تتعرف عليه ذلك أنها مرهونة أبداً إلى موروث أدبي يعرف الحكاية ولا يعرف الرواية"(5). فهي في آخر المطاف "رواية هجينة تستجيب للدلالة العامة للرواية من حيث هي جنس أدبي طليق، يخلق المعايير أكثر مما يمثل لها"(6). وبالرغم من أن إميل حبيبي كان قائداً شيوعياً، متمسكاً تمسكاً قوياً بالمبادىء والقواعد الماركسية - اللينينية، فإنه يبدو في أعماله الأدبية متحرراً كلياً من أي التزام سياسي أو عقائدي أو أيديولوجي، مطلقاً العنان لنفسه،

مثل كل فنان أصيل، يمضي إلى هدفه وهو غير عابىء بالممنوعات والقيود. بل أنه أدار ظهره لمقولة "البطل الإيجابي" التي تحفل بها الأدبيات الشيوعية ورسم صورة حية لشعبه من خلال كائن تتجمّع فيه كل المساوىء وكل العيوب ويجسدّ "أسوأ خلق الله مثالاً على الصمود وعلى استيعاب الظلم"(7).

* * *

نعم. لقد كان غسان كنفاني وإميل حبيبي يقفان على طرفي نقيض وذلك بالرغم من أن المأساة التي تعرض لها شعبهما كانت دائماً وأبداً حاضرة بامتياز في كل أعمالهما وأقوالهما وأفعالهما. ومع ذلك يبدو لي أنهما توحدا هذا الصباح كأروع ما يكون التوحد، وتصافحا كأجمل ما تكون المصافحة، من خلال أولئك العمال الفلسطينيين الذين حاولوا التسلل إلى القدس هرباً من الحصار المضروب على شعبهم منذ نصف قرن.

(*) الكاتب أديب تونسي مقيم في ألمانيا.

(**) المداخلة التي ساهم بها الكاتب في ندوة: "فلسطين اليوم" التي نظمتها أكاديمية توتسينغ قرب ميونيخ. أيام 6 و7 و8 ديسمبر / كانون الأول 1996.

هوامش:

(1) محمود درويش: جنون الحرية. الكرمل. العدد 23. 1987.

(2) فيصل دراج: إميل حبيبي أو مأساة الإنسان المنقسم. مجلة "الطريق". العدد الثالث. بيروت 1996 .

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر السابق.

(5) المصدر السابق.

(6) المصدر السابق.

(7) إميل حبيبي. مجلة فراديس. عدد 8. باريس 1994.

حوار مع/ عن/ سينما الشرق بعد مشاهدة فيلم "سجل اختفاء"(*)

عدنية شبلي

وقفت محتارة أمام القميص الوحيد الملائم لمناسبة مثل عرض فيلم "سجل اختفاء"، إذ كانت بقعتا زيت قد طبعتا عليه أمس بعدما سقطت قطعة بندورة من يدي اليسرى عندما كنت أتناول "السلطة". وقد اكتشفت متعة رهيبة في استعمال اليد اليسرى على اليمنى، ولكن كم هو محزن عندما ترفض هذه اليد علناً، ودون أي قدرة من "الأنا" في التغلب عليها، تنفيذ أمر بسيط مثل إدخال قطعة بندورة إلى الفم. بالنتيجة ـ قميص وحيد متسخ. ولأنني كنت أود ارتداء هذا القميص لفيلم "سجل اختفاء" فقد ذكرني إسم الفيلم بمسحوق في الخزانة وظيفته الوحيدة "إخفاء بقع زيت". ورغم عدم إيماني بهذا النوع من الخرافات، إلاّ أنني رششت المسحوق فاختفت البقعتان بعد ربع ساعة. ارتديت القميص وذهبت إلى الفيلم بعد أربع ساعات.

سوف أتحدث عن الفيلم وآمل أن يأتي ذلك قريباً. المشكلة أن هذه هي المرة الأولى التي أكتب فيها محاولة نقد لفيلم. فوالدي دائماً يقول أن النقّاد هم "Impotents" وفي النهاية لا يملكون غير لسانهم. وأنا أحب والدي ولا أُحب أن ينتقدني أحد. ولكن لو كانت "لا أحب" وحدها القائمة لما كنت سأفعل هذا النقد. من ناحية أخرى الأمر شبيه بدخول غرفة مظلمة تماماً، ولنا أن نتخيّل كل ما هو ممكن أن يكون ـ لا يكون في هذا الشيء الذي نحن داخله. حرية. في الموضوع: الحرية في الكتابة نتيجة لعدم معرفة النقد، شكله ومضمونه. حتى أنني لا أُطيق قراءة نصوص قصيرة ـ طويلة. إما قصيرة مثل تعليمات استعمال صابون ما، وتركيبته، وإما نصوصاً تزيد عن الثمانين صفحة حتى ولو كانت كلمة واحدة في كل صفحة. هنالك نوع من وسطية ثقيلة ومملة في نصوص قصيرة ـ طويلة، مع أن الجذر الثلاثي للكلمة السابقة ـ و.س.ط. ـ مهم جداً في تاريخ الـ "visuals" العربي، باعتبار الواسطي بادىء هذا التاريخ في حضارتنا في القرن الثالث عشر ميلادي، رغم أن عهد ما بعد الواسطي لاح فقط في القرن الثالث عشر هجري، ونحن الآن، في القرن الخامس عشر هجري نزهد بعهد ما، من الرنسانس الشرقي، تبعاً للغرب وقرنهم الخامس عشر ميلادي،



إيلي سليمان

بفرق واحد وهو أننا نسقط في عهد ما بعد الحداثة المليء حتى الغثيان بمحاولات لا تنتهي من النسخ أي Imitating.

وللأفلام حصة الأسد في هذا الفصل من التاريخ، إذ اختلط الأصل بالنسخ، وكل شيء ممكن تصويره وتخليده حتى ما بعد موته، وإن الله لا يحب الصور، بسبب القدرية "Determinizm" التي يطعنها، وبحق هذه القدرية علم أنه سيتم اكتشاف الكاميرا عام 1840، رغم إنزال كتابه إثني عشر قرناً قبل ذلك. قد تكون المدة أقصر بكثير إذا لا زلنا نصرّ على أن الحضارة العربية ـ الإسلامية هي مصدر كل تطور حاصل، و"للعربي فضل على الأعجمي"، معتبرين الخوارزمي مكتشف ظاهرة "Camera Obscura"، وأساس كلمة (كاميرا) هو (قمرة) أي حجرة و(كاميرا أوبسكورا) ـ (حجرة مظلمة)، أول أشكال آلات التصوير.

بعد التحية..!

بدءاً بالمعلقات السبع، مروراً بالقرآن واصلين لـ "ذات"، ثم نبدأ مرة أخرى بالفن السابع مروراً "بلما" واصلين لـ "ذات".

في الواقع، ليس هو بتزمت أو بتعصب قبلي، إذا اعتبرنا أن اللغة العربية فن قائم بحد ذاته. أحياناً كثيرة أقف عاجزة عن تخيّل الإندماج الموسيقي في معلقة ما، حينما تتتابع أبياتها بحسب بحر شعري ما واحد.. عن تخيّل سوق عكاظ.. حتى إن الله، ليقنع أهل الجزيرة العربية، دخل هذه الدائرة منزلاً القرآن. لم يكن الله ليعجز عن شق البحر مرة أخرى أو إحياء ميّت، ولكن أكان هذا ليقنع أهل الجزيرة العربية؟ روّاد سوق عكاظ؟ الله أعلم، وحقاً علم، عندما أنزل القرآن العظيم بحق بلاغته وموسيقاه. وبحق، بدأت أم

كلثوم تاريخها الموسيقي بقراءة القرآن.

ولم تتوقف هذه اللغة عن الإبداع بتاتاً، وإن، فكان ذلك فترة عصر الإنحطاط. عندما تولى الحكم أيضاً مسلمون. لكن ليسوا متكلمي العربية. والعودة مرة أخرى حدثت عندما توقف اضطهاد الأعجمي للعربي وحلّ محله اضطهاد العربي للعربي. ولكن كأنما لا دخل لهذا الإضطهاد بالموضوع، وعادت الكلمات إلينا بصيغ جديدة حقاً، ولكن قائمة، تلقينا مؤلفة صنع الله ابراهيم "ذات".

ولكن بعد هذا الإحساس بالفخر، نتذكر التماثيل في عهد الجاهلية ثم تحطيمها على يد ابراهيم ومن ثم على يد أهل قريش أنفسهم. الواسطي فقط. ثم تحوّل الواسطي فقط إلى الواسطي أولاً، بعد سبعة قرون (غزة أريحا أولاً ـ عساها أن لا تكون أولاً كالفترة التي قضاها الواسطي ليكون أولاً). بعد سبعة قرون مع ظهور محاولات جبران خليل جبران.

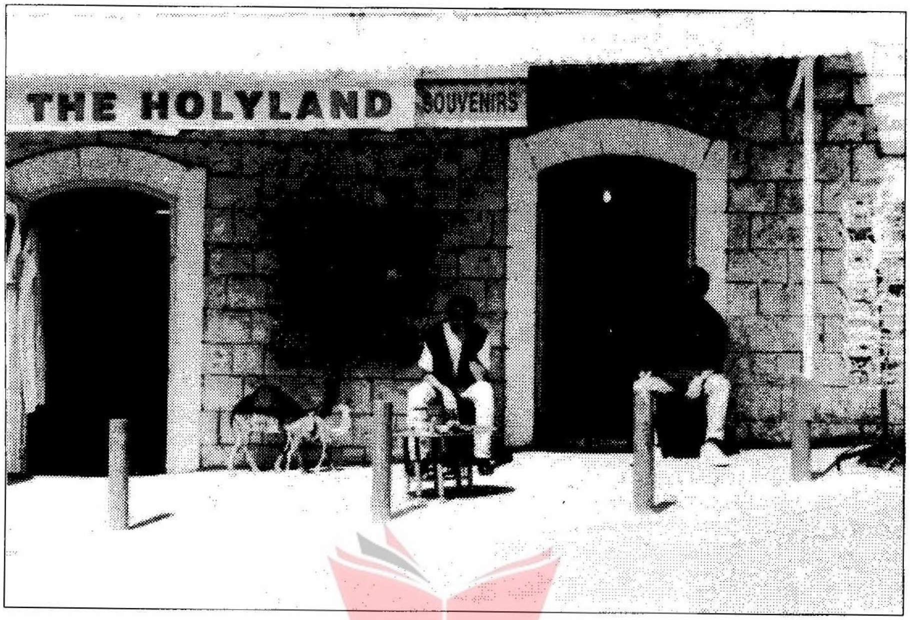
لم تطغ الكلمة على النظرة فقط. بل منعتها فيما بعد، مع ظهور الديانة الإسلامية، التي اعتبرت كل لوحة أو تمثال ـ وثنية. زد على ذلك، كون العلاقات في الشرق كما نمارسها، وكما تأتي على لسان راهب في سمرقند، أنه في الشرق، أن تحترم إمرأة بأن تتجاهلها، فاهمين بذلك أن نتجاهلها هو أن لا ننظر إليها. وأضيف هنا إنه لكي تكون هذه المرأة "محترمة"، عليها أن لا تنظر.

حتى ذلك الغزل الذي يأتي على لسان أحد الشعراء، هو بالبياض حول البؤبؤ على الأغلب، لأنه ما رأى تلك المرأة تنظر إليه مباشرة، لأنه لو، لكان تغزّل بلون عينيها العسلي ـ الأسود ـ الأزرق ـ الأخضر. حتى أنه لن يستطيع ذلك، فهو يحترمها وما كان سينظر إليها بشكل مباشر، إنما فقط عندما أحالت بعينيها إلى اليسار في حين هو جالس إلى يمينها فرأى البياض وحده. وهذا البياض في العينين، ما يذكرني إلاّ بمعزاة كانت عندنا، مرضت فجأة فغطى عينيها غشاء أبيض.

بعيداً عن هذه الذكريات، يخلق الفن السابع بعيداً جداً عن المعلقات السبع. ظهوره في الغرب يأخذ معنى معيناً، يولد فصل من ما بعد الحداثة، مليناً بمحاولات لنسخ الواقع، آتياً بعد تاريخ عريق لفن الرسم، يحاول أن يجد له مضموناً آخر عن الرسم فيسقط في النسخ. فلاسفته مثل ديلوز وبارت متحدثون رائعون بعيداً عن أي فهم مني لقولهم. عندما يتحدث بارت عن صورة والدته وهذا الإحساس الغريب بخلودها، بخلود لحظة ما مرت ولن تعود من طفولة والدته. أحب ذلك لكن لا أفهمه. عندما نسمع القائلين علناً عن طهارة صور المخرج الياباني أوزو، أسأل نفسي سراً، نسبة إلى ماذا طاهرة؟ هل عدنا نتحدث عن مثاليات الإثيني؟ خالدة؟ طاهرة؟

قبل مئة عام تماماً، حضر إلى القدس الأخوان لوميير، لتصوير محطة القطار، على بعد بضعة أمتار من مكان عرض فيلم "سجل اختفاء"، وفي نقطة الوسط لطريق القدس ـ بيت لحم. قليلاً إلى اليمين ـ صلب المسيح. قليلاً إلى اليسار ـ ولادته. بعد ذلك بقليل وأبعد بكثير، بعد أربعين عاماً، يغادر البلاد أخوان فلسطينيان إلى مصر، لتأسيس أول شركة إنتاج أفلام "لاما" (في الأصل: عائلة الأعمى). وبعد ستين عاماً أخرى، تتأسس شركة إنتاج أفلام "ذات"، فتنتج فيلم "سجل اختفاء".

عندما أتساءل: لماذا هذه الرغبة الشرقية في تسجيل صور؟ هل فقدت الكلمات سحرها؟ أم هي محاولة عبثية عشوائية؟ محاولة نسخ للغرب المليء بالنسخ؟



مشهد من "سجل اختفاء"

لا أدري. ربما هو انحراف تفسير بعض الأمور من وجهة نظر واحدة معينة. ذلك الخجل من النظر، الذي يتحدث عنه بشكل غير مباشر أمين معلوف في "سمرقند"، هل هو إحساس فردي فقط؟ لا أدري. من له شجاعة في النظر إلى شخص ما مباشرة في عينيه، دونما أن يحس" خجلاً، أو يفسر المضامين بمفهوم جنسي. لكننا ننظر إلى صورة ما، بل نحب الصور. نحب أن نقف أمام الكاميرا ناظرين إليها مباشرة مبتسمين، أو محاولين عدم النظر إليها والإبتسام عمداً.

لقطة البداية في الفيلم أخافتني، بغض النظر عن أنني أخاف جداً بشكل عام. كأنما "سلويت" لشخص مسن. الخلفية وراءه سوداء أيضاً. الكاميرا تدور من حوله، لم نكتشف أنه نائم. توقف للخوف. بماذا كان سيختلف الأمر إن كان ذلك المسن صاحياً؟ ما كان ليجدر بي أن أخاف، فهذا فيلم، هذا الشخص على الشاشة، ما هو إلاّ ضوء، الضوء لا يعرف أنني أشاهده، لا يتوجب عليّ إسقاط نظري إحتراماً له ولي، ولكن كنت سأشعر أن هنالك وقاحة في الموضوع، رغم عدم وضوح هذا المصطلح الأخير.

ثم تتتالى تسجيلات حية لارتباكات شرقية أم هذه العدسة، والإدراك غير المباشر بأن الكثير، فيما بعد، سوف ينظرون مباشرة إلينا. هل نحن نظهر على ما يرام؟ كم هو هذا الارتباك إنساني، بعيد عن كل صدأ تاريخي. إرتباك عذري لنقل. أن يرونا، ولعلنا نعتبرها حاسة سادسة (لا أن نرى بأنفسنا). إحساس طازج وعذري.

أتذكر أنني، وبفعل الخيال الشرقي، وددت أن أصنع أفلاماً، ولم أكن أدرك حتى ما هو فيلم، ما هي سينما. أول فيلم شاهدته في السينما، كان لإيلي سليمان أيضاً - "التكريم بالقتل". كنت هنالك مثل

البدوي الذي يذهب للمرة الأولى إلى المدينة (وأنا حقاً بدوية). جلست على الكرسي، قبل أربعة أعوام، كنت وقتها في الثامنة عشرة من عمري، ولكن رغم ذلك لا أدري ماذا سيحدث فجأة. في الواقع، كنت بالسابق أحاول تخيّل السينما. أبعد ما وصلت إليه في خيالي هو غرفة كبيرة مليئة بالرجال، يدخنون، يجلسون على مقاعد مدرسية وينظرون إلى تلفزيون صغير. هذا ما اعتقدته سينما. في الواقع، عندما أُطفئت الأضواء وانبعث ضوء آخر، ملوّن من أمامي، عن الشاشة، شعرت بعيني، أخيراً، تفقدان عذريتهما، كما فقدت مريم عذريتها، بضوء رباني آخر.

لم أتمالك نفسي عن الضحك نتيجة ارتباك، عندما دخل إيلي، خلال الفيلم، إلى قاعة كبيرة، على الخشبة - المنصة، جهاز تلفزيون صغير، وإلى قربه كرسي أقرب أن يكون لمدير مدرسة من أن يكون لطالب، ذلك الكرسي الكبير - كرسي المدير، مكوّن من علم فلسطين، طالما رأيته على واجهة أحد الحوانيت قرب "المسرح الوطني"، حانوت صديق لي بالصدفة، وكان يقول دائماً عن هذا الكرسي The chair of the chairman.

لا أدري ما هي قصة إيلي، هل هذا التخيّل - Image، أو التصور - تلفزيون صغير، داخل قاعة كبيرة، هو تخيّله لما عساه أن تكون سينما، أم هو لما يمكن أن يعتقده - من هم مثلي - بأن السينما هكذا، أو إن السينما عندنا هي بهذا الشكل!

قبل أسبوع، عندما استحممت، ذهبت إلى العمل، وهناك كانت زميلة عمل أخرى، نظرتَ إليّ بشكل غريب، اعتقدتُ أن هنالك خطأ فيّ فأسرعت بإخبارها أنني استحممتُ قبل قليل وأنا أكره الإستحمام. أحسُ بعد خروجي من الحمام كأن هنالك طبقة معينة أشبه بالقذارة، تزعجُني. عانقتني قائلة أنها سعيدة جداً لما قلته، لأنها تقول هذا لصديقها كل الوقت ولا هو، ولا غيره، فهموا قصدها.

تساءلت لماذا سعادتها، بأن هنالك غيرها يشاركها الإحساس؟ لم يعد أحد يحب التميّز حتى ولو بإحساس مثل هذا بسيط؟ هل إلى هذا الحد تداخلت الرغبة في الإجماع في مخ عظامنا؟

كنت على وشك أن أحس بما أحسته صديقتي بعدما شاهدت تلك اللقطة. ولكن، كيف أقول. إنما هو إحساس بالخوف الذي غلب. كيف يمكن لإيلي أن يعرف أنه ممكن أن تكون، إضافة إلى كل شيء، نوع من بلاهة إنسانية كهذه. بلاهة تحوّلت إلى جنون ليلي دراكولي، منذ أربع سنوات، أحلام متعاقبة حول قاعة كبيرة مهجورة، محطّمة، أو غير مكتملة البناء، يتواجد فيها أشخاص وظيفتهم لا تزيد عن وظيفة الدمية في ذلك المشهد، التي تقف إلى يسار جهاز التلفزيون، ومن ثم العبور بذلك الممر الضيّق. صحيح أن فرويد لم يعد ملائماً لهذا العصر ولكن، وبرغم كل هذا، في "تفسير الأحلام" عندما يتحدث فرويد عن ذلك الممر الضيّق ومن ثم القاعة الكبيرة - الرحم، ولادة، حياة - يقصد بذلك. ثم تلك اللقطة في النهاية - "نهاية عدن"، عندما يخرج رجلان ثم تخرج عدن، ثم يضع أحدهما معطف جلد بني اللون حولها. كذلك المعطف، بني اللون مصنوع من الجلد، رأيت صديقاً لي، في حلم، في السنة السابقة، في تلك المنطقة تماماً من "المسرح الوطني"، وقفت أنظر إليه مع صديق آخر، بينما أحاطه جنديان أو شرطيان - لبسا معاطف كحلية، كان يذهب معهما هذا الصديق، بينما أنا وقفت هناك، لا أعرف إذا كان برغبتي إنقاذه أم لا، في حين يذهب هو من رغبة ولكن كأن في عينيه نظرة رجاء أو اندهاش، لم أعد أذكر. الغريب أن ذلك

الصديق لم يكن له في حياته قط معطف جلدي، أو معطف بني. تفسير فرويد هنا، وهو مضحك أكثر - نضحك مع فرويد وليس على فرويد - بعد أن أخبره أحد مرضاه عن حلم ينتهي بوضع معطف. بعد الحديث مع هذا المريض، يكتشف فرويد أن للمريض صديقة أخبرته إنها أخبرت إبنها أن وجوده متعلق فقط بكُوندوم ممزق. وحلمه ذلك، ما هو إلاّ حماية، إضافة إلى الموجود - كوندوم آخر، لوجوده.

حتى تلك النظرات التي تتطلع بها عدن، بعيدة عن أي رغبة من توقع ما، لمساعدة منّا، نحن الناظرين لن نمنحها وهي لن تطلبها؟!

الغريب، إن كل ذلك الجزء حول المسرح، هو حلم - كابوس، عن ولادة، رحم، ينتهي فقط برغبة لحماية وليس لولادة. مليء بالألوان الحمراء. أما في الناصرة، الحلم آخر. الألوان الرمادية، الغالبة، شارع رمادي فارغ. ألوان باهتة، ولا توجد أية محاولة لتجميل هذا الشرق، كما نرى في صور أخرى. اللون الرمادي غالب في أحلامنا، وعلى عامود في شارع يعلّق إعلان نعي. لا أدري معلناً موت من، الصورة كانت بعيدة، ولكنني تذكرت الآن إنه كثيراً ما نحلم أننا نحن، ولكننا في جسم آخر. يكفي أن هنالك رمزاً للموت.

بعيداً عن الأحلام، أتذكر خاصة ذلك الجزء من الفيلم. صوت صرير مزعج ناتج عن حركة "ريح شديدة" في يوم مشمس حار، حاملةً صوراً - Images. لماذا ممكن أن يكون هذا المكان. الصور تتتالى، ليس بسرعة، 24 صورة في الثانية، ولكنها تتتابع ببطء مؤلم. إن نسيت مضمون تلك الصور - Postcards، الموضوعة على علاقة دائرية، لن أنسى ذلك الصرير الشبيه بجرح ما بين أعلى الإصبع والأظفر، ثم تضع بينهما القليل من الملح، وتمرر أظافرك على لوح دراسي.

من سجّل هذا الصوت؟ قد أفقد ذاكرتي يوماً ما، كما يحدث لي الآن تماماً. حالة نسيان محسوبة. لكن ذلك الصوت، هو هذا الصوت تماماً الذي يأتي قبل أن يُغمى علينا.

جان پول مجيل سجّل هذا الصوت. رجل صوت رافق مخرجي الموجة الجديدة مثل جودار، ڤارده، ميلڤيل، إلخ.. وفقط منذ عام، كان الإلهام لفيلم ڤندرز الرواني الطويل الأخير - قصة لشبونة.

كم هو غريب أن تجلس في قاعة تسمع تسجيل شخص رافق حفيد السينما جودار - كما يسميه المخرج الإنچليزي پيتر جرينوي - وهو لا يزال يسجّل ولادة سينما شرقية.

غباء أن أنفي تاريخ سينما في الشرق، ولكنني أتحدث عن سينما شرقية. كثير من الصور - Pictures - السابقة، كانت غريبة، غير مفهومة، عشوائية، وهذا طبيعي جداً. الصور ما كانت إلاّ لتتحدث إضافة إلى الحديث، لم تكن صور لترى صوراً. الكثير منها ضاعت برؤيا غربية للشرق، بواسطة أعين شرقية (إستشراق؟! لا أبالغ). إيلي لم يجمل أي شيء. لم يسخر من موضوع نظرة. إحساس رهيب باحترام لأشياء لم نرها. إثنا عشر عاماً في المنفى؟! كيف كان يرى والديه؟ هل بعثا له بصور فوتوغرافية؟ لكنه حتى عندما يعود، ينظر إليهما عبر صورة فوتوغرافية، Framing لصور لديها Its own frame. والده من خلال إطار شباك. والداه من خلال إطاري باب، أو خزائن مطبخ أو كنبة أو.. يبقى الأمر بعيداً عن أي نسخ - Imitating، صور غير "عادية" (بانالية) عن "العادية" (البانالية). المضحك إن السرد - عدم السرد، يصور إمكانيات لتغيير "البانالية"، فتزداد تعاسة الأمر.

نحن نعيش هذه "البانالية" - كلٌ يحكي عن نفسه - أنا أعيش هذه "البانالية"، وعندما حاولت كسرها

بأمر تعيس أكثر، وهو استعمال يدي اليسرى، ازدادت تعاسة "البانالية". لكن عند تصويرها، وضعها أمام ضحيتها، تصبح جميلة. كل شيء تعيس، أمام الكاميرا يتحوّل إلى شيء جميل، ليس كتذكر أو نوستالجيا،ولكن كأنما تحس بنوع من الأمان بأن هنالك آخرين- رغم أنها قد تكون صورتك أنت- يعيشون هذا الشيء. الذي هو أنت في الصورة، هو شخص آخر ولكنه شخصك، إثنان يعيشان الوضع نفسه، أنت ترى هذا الوضع، لا تعيشه، هو الآخر الذي يعيشه، أنت سعيد لسعادته وتعاسته، أنت ترى ما لا تستطيع أن ترى في الواقع. واقعنا هو شيء لا نراه، أو شيء من هذا القبيل. إنها السعادة في عدم القدرة على السيطرة على اليد اليسرى.

بالتأكيد إنني تحدثت عن الفيلم، أكثر من الحديث المحكي في الفيلم نفسه.

(*) فيلم "سجل اختفاء" لمؤلفه ومخرجه، إبن الناصرة، إيلي سليمان.

(**) الكاتبة خريجة "معهد السينما والتلفزيون" في القدس وطالبة جامعية في موضوعي الصحافة والفلسفة.

أصول السيمياء واتجاهاتها المعاصرة

عواد علي

على الرغم من أن السيميولوجيا ـ بوصفها علماً ـ تبلورت في القرن العشرين، إذ تشكّلت مفرداتها على يد تشارلز سوندرس بيرس الأمريكي (1839 ـ 1914)، وفردیناند دي سوسير السويسري (1857 ـ 1914)، وتحددت مناهجها، وأصبحت حقلاً معرفياً، فإن التأملات في العلامة قديمة قِدم الحياة، وتعود إلى ألف سنة، وربما إلى ألفي سنة، كما يقول أمبرتو إيكو، أي إلى زمن الرواقيين، فهم أول من قال بأن للعلامة وجهين: دال ومدلول.

والسيميائيات المعاصرة ارتكزت على اكتشافهم في انطلاقتها الأولى؛ وقد اكتشف هؤلاء الرواقيون، بسبب ازدواجيتهم اللغوية، أن الإختلاف في أصوات اللغات وحروفها، أي شكلها الخارجي الذي يدعى بـ (الدال)، ينبغي ألاّ يخدعنا. فوراء هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية توجد مرجعيات ومدلولات متماثلة تقريباً[1].

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة المفكر القديس أوغسطين (354 ـ 430)، الذي وجدت تعريفات للعلامة ضمن أبحاثه في التأويل (تأويل النصوص المقدسة). وتبدو أهميته و«حداثته» في تأكيده على إطار الاتصال والتواصل عند مقاربته لموضوع العلامة[2].

ثم جاءت المرحلة الثالثة، مرحلة العصور الوسطى، وكانت مرحلة مهمة جداً من ناحية الاهتمام بالعلامات واللغة. ومن أبرز المفكرين الذين وجهوا عنايتهم إلى التفكير العلامي: رامون لول الإسباني، وأبيلار، وروجر باكون.

وكان للعلماء العرب، كالمناطقة واللغويين والأصوليين، في هذه المرحلة إسهامات غنية جداً في تطوير البحث العلامي، بحيث يمكن القول إن هذه الإسهامات جعلت من العرب أول من وضع الأسس العامة لنظرية العلامات. فقد توسعوا في دراسة الألفاظ حتى خرجوا عن حدود تعيين العلاقة بينها وبين المعاني إلى تعيين العلاقة بين الدال والمدلول بشكل عام، سواء أكان الدال لفظاً أم غير لفظ. كما توصلوا إلى اجتراح تصنيفات عديدة لأنواع العلامات: كالوضعية والعقلية والطبيعية. وقسموا كل نوع إلى

تفريعات ثنائية وثلاثية[3].

ومن أبرز العلماء العرب، الذين اهتموا بهذا العلم: إبن سينا والجرجاني، والتهانوي والتحتاني والسكاكي والسنوسي.. وغيرهم.

ثم جاءت مرحلة رابعة تنشطت فيها نظرية العلامات مع المفكرين الألمان والإنجليز في القرن السابع عشر. ويذكر إيكو كتاباً حاسماً في هذه المرحلة هو (مقالة حول الفهم البشري) لجون لوك، عام 1690، الذي قسّم العلم كله إلى ثلاثة أقسام: علم الأخلاق، علم الفيزياء، علم السيميائيات. وصنّف تحت هذا الأخير فروعاً كثيرة منها: علم المنطق، ونظرية المعرفة. وقام لايبنتز الألماني (1646 ـ 1716) بتطوير فكر لول السابق الذكر، مستعيناً بالرياضيات والجبر اللذين كشفا له عن دور العلامات في المنهج العلمي.

ثم استمرت الأمور على هذا النحو في القرن الثامن عشر. فقد تحمس الفيلسوف الفرنسي إيتيان دي كوندياك (1715 ـ 1780) لمنهج موحد. وكان ينظر إلى الجبر ولغته الرمزية بوصفه النموذج الأعظم. ثم قلّ الكلام عن نظرية العلامات في القرن التاسع عشر إلى أن جاءت جهود پيرس وسوسير، اللذين أطلقا لها العنان لترتاد أفاقاً واسعة، وتتغلغل، على يد العلماء الذين ظهروا بعدهما، إلى حقول علمية وأدبية مختلفة كالأنتروپولوجيا، والفيزياء، والإبستمولوجيا، والطب، والفنون البصرية، والنقد الأدبي، وأشكال السلوك، والألعاب الرياضية، والأزياء. وأهم من هذه جميعاً علم اللغة (أو الألسنية). وقد أفضى هذا التطور في علم العلامات (السيميولوجيا نسبة إلى سوسير، والسيميوطيقا نسبة إلى پيرس) إلى بزوغ إتجاهات عديدة، في إطار هذا العلم، خصص لها الباحث الفرنسي مارسيلو داسكال فصلاً بعنوان (الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة) ضمن كتاب نشر في پاريس عام 1978. وقد قام بترجمة هذا الفصل، في كتاب مستقل، إلى اللغة العربية عدد من المترجمين المغاربة هم: حميد لحمداني، محمد العمري، عبد الرحمن طنكول، محمد الولي، ومبارك حنون. وصدر عن «دار أفريقيا الشرق» في العام نفسه بالدار البيضاء.

يبدأ داسكال بحثه بالأصل المزدوج للسيميولوجيا، أي نشأتها الحديثة على يد سوسير وپيرس؛ فيرى أن ما يبدو من إتفاق بين المؤسسين لا يني يكشف عن كونه إتفاقاً سطحياً، إذ هناك تباينات أساسية هي مصدر الإتجاهين الرئيسين اللذين يمكن تمييزهما، إجمالاً، داخل السيميولوجيا المعاصرة، أي المدرسة «الأمريكية» المنبثقة عن پيرس، والتي يمثلها مؤلفون مثل موريس وكارناب وسيبووك والمدرسة «الفرنسية»، أو بالأحرى «الأوروبية» المنبثقة عن سوسير، والتي يمثلها: بويسنس وهلمسليف وبريتيو ومونان وبارت.. وغيرهم.

وتتجلى الاختلافات بين پيرس وسوسير، وكذلك بين تلامذتهما، في اختيار نقطة إنطلاق التحليل السيميولوجي. فپيرس يتخذ، كمفهوم أساسي للسيميوطيقا، السيميوزيس، أو السيرورة التي يعمل شيئاً ما، بموجبها، كعلامة، أي أنه يدل، وتحتوي هذه السيرورة، بالضرورة، عوامل ثلاثة: الممثل (المصورة = الدال)، وهو الطرف الأول من علاقة ثلاثية. ويسمى طرفها الثاني موضوعه (المشار إليه). ويسمى طرفها الثالث مؤوله (المفسرة = المدلول). يضاف إلى ذلك طرف رابع هو الشخص الشارح. وهكذا يصبح الوصف الكامل للسيميوزيس ـ والذي هو أيضاً تعريف العلامة: «العلامة أو الممثل هي شيء ما يمثل شيئاً

ما، بالنسبة لشخص ما، بمظهر ما، أو إمكانية ما». وبعد ست وعشرين سنة من بلورة مفهوم العلامة، فإن السيميوزيس يحتفظ بالمكونات الأربعة، إلاّ أنه يضيف إليها مكوناً خامساً هو (السياق).

أما بالنسبة لسوسير، فإنه يتخذ، كنقطة إنطلاق في تحليله، «دورة الكلام»، والوحدات التي تكوّن لساناً أو سنناً هي العلامات. إلاّ أن سوسير يستعمل هذه الكلمة بمعنى خاص. فالعلامة، بالنسبة إليه، «شيء مزدوج مكوّن من التقريب بين طرفين يسميان، أي أنها ثنائية المبنى.. وفي حالة العلامة اللسانية يكون الدال عبارة عن صورة.. أما المدلول فهو عبارة عن «تصور». ومن شأن تعميم ذلك على كل نمط من أنماط العلامات أن يستوجب، من دون شك، إستبدال «الصورة السمعية» بـ «الصورة الحسيّة».

ويترتب على هذا الاختلاف في نقطتي الإنطلاق إسناد مهام شديدة التمايز للسيميولوجيات المقترحة. فبيرس يقترح أن المهمة الأساسية للسيميوطيقا تكمن في تحليل إشتغال العلامة في الإستعمال الفردي، في حين يلح سوسير على الطبيعة الإجتماعية لموضوع العلامة. وهذه الخاصية الإجتماعية عنده هي التي تسوغ المبادىء الأخرى لسيميولوجية خاصة حصرها في دراسة نمط خاص من العلامات «الإعتباطية» أو «غير المعللة».

ويذهب داسكال إلى أن الإتجاهين السوسيري والبيرسي لم يكتب لهما الإنتشار بنفس الوتيرة. فقد عرف الاتجاه السوسيري، بحكم انتشار اللسانيات إنتشاراً واسعاً، وقد نشأ عنه إتجاهان متعارضان إنبنيا على تأويل مختلف لدورة الكلام السوسيرية، وهذان الإتجاهان هما:

1 ـ الإتجاه التواصلي: وهو إتجاه كل من بريتيو، ومونان، ومارتيني، وبويسنس. ويقوم تأويله على أن وظيفة اللسان الأساسية هي التواصل، ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنة، بل توجد، أيضاً، في البنيات السيميولوجية التي تشكلها الأنواع غير اللسانية. بيد أن هذا التواصل مشروط بالقصدية، وإرادة المتكلم في التأثير على الغير. وبناء على ذلك انحصر موضوع السيميولوجيا في العلامات القائمة على الإعتباطية، لأن العلامات الأخرى ليست سوى تمظهرات بسيطة، ويعني ذلك أن تحديد معنى تعبير معيّن رهين بتعيين مقاصد المتكلمين، والكشف عنها. وبذلك تكون المقاصد ملمحاً مميزاً.

2 ـ الإتجاه الدلالي: يسجل أنصار هذا الاتجاه، وفي مقدمتهم بارت، أن اللغة لا تستنفد كل إمكانيات التواصل، فنحن نتواصل، سواء توفرت القصدية أو لم تتوفر، بكل الأشياء الطبيعية والثقافية سواء كانت إعتباطية أو غير إعتباطية. لكن المعاني التي تسند إلى هاته الأشياء الدالة ما كان لها أن تحصل دون توسط اللغة، ولهذا السبب كانت المعرفة السيميولوجية قائمة على المعرفة اللسانية.

وإذا كان أنصار سيميولوجيا التواصل يرون في العلامة الدال والمدلول والقصد، فإن أنصار سيميولوجيا الدلالة لا يرون في العلامة غير الدال والمدلول.

وغير بعيد عن هذين الاتجاهين المتفرعين، وعن الاتجاهين الأصليين، ظهر إتجاه سيميولوجيا الثقافة المستفيد من الفلسفة الماركسية، ومن فلسفة الأشكال الرمزية لكاسيرر، خاصة في كل من روسيا (يوري لوتمان، وايفانوف، وأوسبنسكي، وتوبوروف)، وإيطاليا (روسي، ولاندي، وأمبرتو إيكو). وتنطلق سيميولوجيا الثقافة من إعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية، وأنساقاً دلالية، والثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها، وهي بذلك تكون مجالاً لتنظيم الأخبار في المجتمع

الإنساني، إذ ترسخ التجارب السابقة، وتلعب دور البرنامج، وتشتغل كتعليمات. ويرى أنصار هذا الإتجاه في العلامة ثلاثة مكونات هي: الدال والمدلول والمرجع.

وثمة إلى جانب هذه الإتجاهات تصورات سيميولوجية تضع السيميولوجيا في مقام علم له موضوع محدد بصورة تقريبية هو العلامات، غير أنه توجد تصورات بديلة لعلم، أو بالأحرى لعلوم قريبة بما فيه الكفاية من السيميولوجيا، لأنها تحمل، غالباً، الإسم نفسه، ولكنها تتميز عنها، رغم ذلك، سواء بكونها لا تدعي صفة العلم، أو لأنها لا تمتلك موضوعاً محدداً، ولكنها تكون بالأحرى «مناهج» قابلة للتطبيق على الموضوعات المختلفة. ويمكن أن تكون فلسفة الأشكال الرمزية لكاسيرر، مثلاً للنمط الأول. أما المثال الثاني فيتمثل في السيميوطيقا بوصفها منهجاً من مناهج الفلسفة المعاصرة (بوشنسكي). وتميل السيميولوجيا في كلتا الحالتين إلى فلسفة، وليس، أبداً، إلى علم خاص مثل علم النفس.

ولجوليا كرستيفا تصور آخر مهم للسيميولوجيا يمثل تصور جماعة كبيرة نسبياً من السيميولوجيين. ولأن هذا التصور لا يزال في طور البحث عن هويته (كان هذا عام 1969 كما جاء على لسان كرستيفا نفسها)، فإن داسكال يقتصر على الإشارة إلى بعض الموضوعات المتواترة ضمنه، كالوقوف عند حصر السيميولوجيا في دراسة أنساق التواصل، وموضوع السيميوطيقا، والسيميوطيقا والأبدهة، والسيميوطيقا كعلم نقدي، أو كنقد للعلم.

ويمكن الإستنتاج من مجموع ما بحثه مارسيلو داسكال أن مجال السيميولوجيا الخاص بلغ إلى أوسع دوائر المعرفة الإنسانية، وإلى الممارسة الإجتماعية بأبعادها كافة، فكانت أن تحولت السيميولوجيا من «سيميولوجيا لذاتها» إلى «سيميولوجيا للإنسانية»، تتوخى المعرفة العميقة بمختلف ظواهر الوجود والوعي الإجتماعيين بوساطة البحث عن مظهرها الدال، ودلالاته الممكنة في الماضي والحاضر والمستقبل.

وعلى الرغم من ذلك لا يتردد البعض في الثقافة العربية في إستنكار هذا الحقل المعرفي، دونما إدراك لما حققه أسلافهم العرب من اشتغال منهجي متطور في السيمياء، أثرى البحث المعاصر، وشكل دعامة أساسية له.

---

* الكاتب ناقد وباحث عراقي مقيم في عمان / الأردن.

الإحالات:

1. العرب والفكر العالمي «ملف عن أمبرتو إيكو»، العدد الخامس (شتاء 1989) - بيروت - ص144.
2. أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، إشراف: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد (القاهرة: دار الياس العصرية، 1986)، ص15.
3. علم الدلالة عند العرب، عادل فاخوري (بيروت: دار الطليعة، 1985). وكذلك الفكر العربي المعاصر «علم الدلالة عند العرب»، عاطف القاضي، العدد 19/18 (شباط / آذار 1982).

(عمان / الأردن)

الناقد والمنقود والقارىء بينهما

وليد الفاهوم

يتكامل هذا الثلاثي عند وجود المادة - مادة القراءة التي هي إما أن تكون المادة الأصلية أو الناقدة المبنية عليها.

والكاتب المبدع أصلاً هو ناقد لذاته فلا يخرج إلاّ الإبداعات التي يكون قد رضي عنها أو التي مرّت على مطهّر / فلتر أو مُصَفٍّ هو في الواقع النقد الذاتي. ولا بد للناقد أيضاً أن يكون كاتباً مبدعاً يعتمد على إدراكه وفهمه وإحساسه بمادة النقد من خلال حسّه المرهف ووعيه وثقافته. من هنا إذن لا بد لتلك العملية من وجود القارىء ومادة القراءة التي يتفاعل معها.

يقيناً أن في عملية الكتابة وعملية النقد فعل ذات إبداعية. وعلى الكاتب والناقد أن يكونا قارئين ممتازين حتى تكون المادة المكتوبة الناقدة والمنقودة على مستوى جيّد، بهدف إمتلاك الأدوات / الكلمات.. ومن تجربتي الخاصة «أنا لا أستطيع أن أكتب إلاّ إذا قرأت».

والقراءة، عادة، إذا نمت في الصغر كانت كالنقش في الحجر، لا يزعزعها مزعزع مهما تتلفز.

في هذا النص، أريد أن أقول: لا يكفي توكيد الأزمة. لا يكفي القول: هنالك أزمة، وكفى الله المؤمنين شر القتال. فعلموا أولادكم السباحة والرماية وركوب الخيل والقراءة. فالقراءة هي الركن الأساسي في أدوات الوعي الثقافي والحضاري. لا أعرف شعباً حضارياً لا يفك الحرف!

ففي البدء كانت الكلمة والمعرفة أساس الوعي.

والقراءة والكتابة أساس المعرفة. أما النقد فلا بد أن يعتمد على الثقافة الموسوعية / المعرفة بالعلوم الإنسانية. والنقد الأدبي لا يقلل من قيمة المادة المنقودة إنما يأتي لكي يضيف لها وعياً على وعي، إذا توخّى الصدق لا المجاملة.

إن الكتابة، حتى لو كانت علمية، هي فعل ذاتي. أنا أكتب إذن أنا موجود. في نظري لا وجود لكتابة أدبية موضوعية. فالكاتب سواء كان صاحب النص الإبداعي الأصلي أو النص الإبداعي الناقد له لا يمكن أن يكون موضوعياً فالكتابة مهما كان نوعها هي تعبّر عن الذات، «الأنا» المنطلق نحو «الجماعة». ليس الحديث عن

الفن من أجل الفن أو الكتابة من أجل الكتابة. ومهما كتب الكاتب ورمى موضوعاته في الدرج لا بد له أن يخرجها، أو على الأقل بعضها، وينطلق به نحو الجماعة للمشاركة. فإذا عبّر هذا «الأنا» عن المشترك فيما بينه وبين الجماعة وكلما عبرّ أكثر وعمّق المشترك ازداد عدد قرّائه وازداد تفاعلهم معه.

كل شيء متحرك، ولا وجود لقوالب جاهزة وقوانين صارمة. أو بالأحرى لست من أنصار القوالب الجاهزة من جهة ولست من أنصار الفوضى في التعبير الأدبي من الجهة الأخرى.

وحين أذكر النقد لا أعني قطعاً النقد التقليدي. فأنا ضد المسطرة والقلم والمعايير والكلمات التي يستعملها النقاد التقليديون، عربية كانت أو عاربة أو مستعربة أو مستعرَبة. فالنقد متحرك بحسب روح العصر المتحركة التي تختلف بحسب اختلاف الزمان والمكان.

بالطبع أنا كقارىء لا يعجبني كل ما أقرأ. لكن عدم إعجابي بهذا الكاتب أو ذلك الناقد لا يعني أنه غير موجود.. عدم الإعجاب لا يعني النفي. تماماً كمسألة الغيرة عند بعض الكتّاب / النقّاد التي تصل حد الحسد ثم الإقصاء المتعمد. فنجاح هذا الكاتب في نص مميّز لا يعني فشلاً لي.

إن ما ينطبق هنا على الفرد ينطبق على الجماعة أو السلطة. والإقصاء المتعمد للفكر ينتهي بالقتل الروحي تماماً، كما أن العنف الكلامي ينتهي بالعنف الجسدي والتصفية الجسدية. والحديث هنا عن التسامح وعن التعددية وعن الحوار وتلقيح الأفكار.

لاحظ مثلاً كيف اختلف أحد التيارات الإسلامية المتطرّفة في مصر مع فكر نجيب محفوظ.. إذ أعلنوا الحرمان على كتابته ومقاطعته ثم بدأ العنف الكلامي. وفي هذا إقصاء لفكر نجيب محفوظ ومحاولة قتله روحياً. ولما لم يفد هذا بلغ العنف مداه وتمت محاولة للقتل الجسدي. قلت محاولة لأنها فشلت. أما في حالة الكاتب فرج فودة فقد نجحت وتمت تصفيته جسدياً. هذه الظاهرة موجودة في عالم الأدب كما في عالم السياسة. كذلك في حالة مصرع رئيس وزراء إسرائيل السابق رابين بدأ العنف بالكلام ثم انتهى بالتصفية الجسدية. كان التنفيذ بواسطة قاتل فرد يعبر عن فكر جمعي لفئة متطرفة من اليهود المتدينين / المتطرفين المتعصبين دينياً وسياسياً و«أخلاقياً». لقد بدأ العنف بالكلام وانتهى بالفعل. في عدة حالات أخرى تتعمد الجماعة / السلطة الإقصاء والقتل الروحي وهكذا دواليك، فكثيراً ما ينقلب السحر على الساحر.. وفي هذا «ما في حد أحسن من حد». الناس سواسية كأسنان الحمار.

النقد مهمة صعبة لا تقل صعوبة عن حركة الكاتب في مهمته عندما يبدع. ففي النقد إبداع في معظمه واع منظم أي مقيّد، أولاً وقبل كل شيء في النص - مادة النقد - وثانياً بقوانين أكثر وعياً. إنه نوع من الإبداع الواعي الذي يجب أن يوازي على الأقل النص الإبداعي المنقود نتاج البين بين من حيث الوعي أو ما يسمى بالبرزخ أو ما هو بين الحلم واليقظة، اللاوعي والوعي.

وعليه فالناقد يتحرك في حيز أضيق من الحيز الذي يتحرك فيه الكاتب المبدع موضوع النقد من حيث الحرية. تلك الحرية التي يمارسها الكاتب في أثناء عملية الكتابة مهما كان نوعها، حيث أن تلك الممارسة هي تحقيق للذّات كما سلف. فالناقد يحقق الذات النقدية كما الكاتب وكما أي مبدع. وعليه أن يكون على نفس الموجة الإبداعية وعلى نفس مستوى الإدراك والفهم والوعي الإنساني. وعليه أيضاً ألاّ يحمّل النص المنقود فوق طاقته.

والعلاقة بين الناقد والمنقود يجب ألاّ تكون علاقة دونية وإنما على العكس تماماً. على الناقد إفادة المنقود في تطوير وإثراء المادة المنقودة من حيث تطوير وإثراء عملية الإبداع. وهو يقوم بعملية هدم وتحليل من أجل البناء الأفضل والأجمل.

وفي هذا المجال تكون الإفادة من النقد أولاً للمنقود وثانياً للناقد ذاته، تأتي على شكل تمارين روحية بنّاءة خلاّقة. ففي هذا يمر السهم في الإتجاهين. والعملية هنا هي مجرد عملية إكتشاف نفسي، رحلة إكتشاف واستكشاف يقوم بها الناقد لذاته ـ «للأنا» الخاص به ـ واستكشاف لذات المنقود. وفي كلتا الحالتين لا بد من وجود الحيّز الثقافي.

يقول ديكارت: أنا أفكر إذن أنا موجود Cogito Ingo Sum، وهنا «أنا أكتب. إذن أنا موجود». إذ أن الكتابة فعل الذات الفردانية لتأكيد وجودها. وهذا مما حدا بسارتر مثلاً لأن يقول: «أنا تعني أنا الذي أكتب».

لكن لما كانت الكتابة لا توفر سبل العيش الكريم فإنها إذا امتهنت فسوف يموت الكاتب جوعاً. وتاريخ الأدب خير شاهد على أن كتّاباً عظاماً ماتوا جوعاً وأن كتّاباً آخرين باعوا أنفسهم حتى يأكلوا.. لذلك فعملية الإستقلال، ومنها الإقتصادي، شرط أساسي من شروط الكتابة الإبداعية. فلا الحرمان ولا الترف أساس الإبداع.

يقوم الكثير من المبدعين بإمتهان مهنة أخرى لكي يحافظ على إستقلاليته الفكرية. ويكاد التفرّغ للكتابة في هذا العصر خاصة أن يكون ضرباً من ضروب المستحيل. من هنا يقل المبدعون.. ويقل بالتالي الأدباء العظماء الذين يقدمون للبشرية أعظم الخدمات. فقلما تجد إضافات الجواهر إلى تاج ربة الإبداع والخيال والوحي والسحر والجمال. فلن تجد من يضيف إلى المتوارث الأدبي وإلى المخزون الثقافي والحضاري.

يقول سارتر في مجال الكتابة الإبداعية: «إنني أكتب لأكتب» ويضيف في «سيرته الذاتية»: «إنني أعلن نفسي منقذاً رسمياً للجماهير لأحقق خلاصي بالذات...» (ترجمة د. سهيل إدريس ـ «الكلمات» ـ إصدار «دار الجليل»، عكا. بدون تاريخ. ص135).

من هنا، وفي نظري أيضاً، الكتابة هي فعل ذاتي لتحقيق الذات أولاً. وخلاصتها ثانياً. دون أن تكون معزولة عن المحيط. وهنا أيضاً تتجلّى عظمة ذات الكاتب في عظمة وكبر واتساع دائرة المحيط. لاحظ مثلاً كتابات ماركيز كيف يؤكد «الأنا» الخاص به ويحقق ذاته ولو كان مختبئاً وراء شخوصه وشخصيات رواياته. ثم لاحظ كيف تكون الكتابة المحلية عن المحيط المحلي عالمية في محتواها ومضمونها الإنساني.

ولاحظ أيضاً كيف أننا ـ وبعد كل هذا «الوعظ»!ـ نعود من حيث ندري أو لا ندري إلى مسألة توكيد «الأنا» على الذات وعلى المشترك مع الجماعة وإشراك القارىء في هموم واهتمامات الكاتب.

كثيراً ما يتجنب بعض الكتّاب كلمة «أنا»، وبعضهم أيضاً يردفها بـ «وقانا الله من هذه الكلمة» أو «أعوذ بالله منها». وفي هذا محاولة نفي مزيّف للذات. وفي هذا أيضاً نوع من التأدّب الفارغ. لا يمكن إلغاء «الأنا» مهما تأدبنا، مهما تسامينا، ومهما حاولنا أن نذوب. لأن «الأنا» هي سر وجود كل واحد منا. المهم في الأمر هو ليس إلغاءها وإنما إلغاء التناقض والصراع فيما بينها وبين «الآخرين» أو التشديد على المشترك فيما بينها وبين «النحن». الإنسان بطبعه حيوان إجتماعي ولا يستطيع العيش إلاّ من خلال وضمن إطار

مجموعة.

هنالك صفات ومشكلات إنسانية تهم بني البشر قاطبة. ففي جمال اللغة، وفي علم الجمال، وفي الجمال ذاته، إثارة عامة. وفي الحب وفي الكره وفي الضعف الإنساني ما يوحّد جميع البشر. واختراق الحاجز المحلي للأدب والنفاذ منه إلى العالمي مرهون بعمق واستيعاب التجربة الإنسانية المحلية أولاً. ولا فرق ما بين ممارسة الحب تحت التينة أو تحت شجرة الجميز أو الباو باو الإفريقية أو البامبو الإستوائية في أمريكا اللاتينية. لا فرق أبداً سوى أننا لا نسوّق تيناتنا، أو على الأقل لا نجتهد في ذلك، ولا نروّج لبضاعتنا.

إن الضعف الإنساني صفة ملازمة للإنسان كإنسان، فنحن شعب كبقية الشعوب. فينا الغث وفينا السمين من حيث الإنتاج الأدبي/ الفكري. لكنّ علّتنا أننا نرى نجاح «الآخر» فشلاً «لي»!!

قال الجاحظ: إن خير كتاب هو الذي يفضل صاحبه. والكاتب المبدع هو الذي يرى الأفضل في كتابه الذي لم يكتبه بعد. كما أن أجمل الأطفال بالنسبة لناظم حكمت هو الطفل الذي لم يولد بعد!

«إيه يا زمان الوصل بالأندلس.. وجادك الغيث».. لكن أين القصيدة التي لم تولد بعد؟

أعتقد أنها موجودة، أو قل في طريقها إلى النور.

يبقى أن تعلن عن ذاتها وتروّج لذاتها عن ذاتها. ففي ظهورها نجاح لكل الشعراء المبدعين على الرغم من الحسد والغيرة والضعف الإنساني المومأ إليه.

من نافل القول أن العرب يمرون في عصر الإنحطاط! لكن هل مرّت أمريكا اللاتينية بظروف أحسن حتى تنتج أمثال ماركيز؟ وهل مرت إسبانيا بظروف أقل قسوة حتى أنتجت أمثال لوركا؟

إنني أسأل نفسي: لماذا لا نبدأ بالفرز من داخل البيت العربي؟ لماذا لا نعرّف بما لدينا من الطاهر وطار إلى محمد شكري ومن الماغوط إلى إميل حبيبي ومن محمود درويش إلى أحمد مطر ومن حنا مينه إلى آخر القائمة. والقائمة تطول.

وبعد، أنظل نولول أننا شعب غير قارىء؟ ونظل نحدي أن النقد المحلي لم يرتق بعد إلى مصاف الإنتاج الأدبي؟ أليس النقد عملية إبداعية لا تقل عن النص المنقود؟ أليس في هذا الثلاثي ـ الناقد والمنقود والقارىء بينهما ـ بعض التكامل؟!

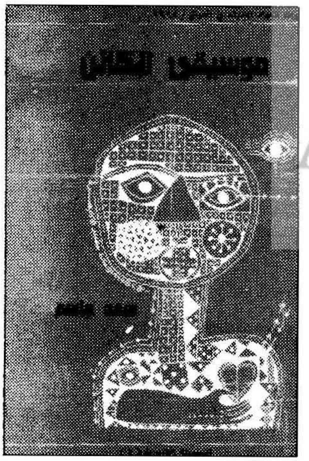
(الناصرة/ الجليل)

محور واحد في أكثر من كتاب:

شعراء عراقيون: خارج حصارات من كل نوع..

«بأصابع سود نشير إليها
بأصابع مبتورةٍ نشير إلى الحرب»

علي عبد الأمير



محاولة للخروج من حصارات ومن كل نوع، حصار الجوع، حصار القهر والقمع، الذي يتناغم مع الأول لينتج وقائع أقرب للكارثة- هكذا تبدو مهمة الكتابة، أو هي حقاً لا تريد إعلان أي مهمة أكثر من أهمية إعلانها الوحيد: إنها تحيا فقط، الكتابة داخل العراق، داخل منظومة حصاراته المتعددة ونخص بالذكر الشعر منها. فبعد أن خصصت «مشارف» ملفاً عن جيل الثمانينات الشعري في العراق وحقق تأثيراً طيباً، ها نحن هنا واعتماداً على ما وصل لمكتبة المجلة حديثاً- طريقة الوصول لوحدها تحتاج حكاية خاصة- ومن بغداد تحديداً، نعيد قراءة المشهد الشعري في العراق، فدواوين الشاعرة سهام جبار والشاعر سعد جاسم والشاعر سلمان داود محمد تذكرنا حقاً بقسوة الوقائع التي تعنيها الحياة في العراق، والتي تتضاعف في حالة الكاتب والشاعر. فصدور كتاب جديد هو أقرب للمستحيل. وإن صدر بعد انتظار سنوات لا تقل عن الخمس، فهو يذكرنا بالطرق الطباعية البدائية- ورق أسمر، حروف رصاص، حبر يلوث الورق والأيدي- يحيلنا هذا الأمر إلى صاحب التعليق الدموي:

«إننا سنعيدكم إلى العصر البدائي، عصر ما قبل الصناعة»..

وها هي النتائج الأولية لمعايشة ذلك العصر، غير أن المستوى الفني لما احتوته تلك الدواوين الشعرية قطعاً لا يشبه (البدائية) التي ظهرت عليها الكتب. إنها تستمد (فنيتها) من مستوى إنجاز الشعر العراقي المعاصر وهو متقدم بلا شك وتبدو حريصة على تدعيمه. كما أنها تحاول أن تخرج من ضغط الوقائع وحكاياتها وصورها التي لا تنتهي، دون أن تنقطع عنها تحت خداع الضرورة الفنية أو أوهام التحديث

التي تقارب موضوعة: البحث في جماليات لون الصرصار في بناية تحترق!!

فالشاعرة سهام جبار، التي تواصل بدأب وجهد تجربتها الشعرية، إلى جانب تجربتها في البحث والنقد، هي الآن طالبة دكتوراة في آداب اللغة العربية وسبق لها أن فازت بجائزة الشعر لمجلة «الأقلام» الأدبية المعروفة عام 1992. ومجموعتها الشعرية التي جاءت بعنوان «الشاعرة» هي واحدة من كتب شعرية ونقدية منجزة تنتظر الطبع بعد إنجلاء حصارات الجوع والقمع. هل سيتم هذا؟ - وفي مجموعتها نتعرف على مهارة شخصية في نقل قصيدة النثر من (مجانيتها) المميزة إلى عمق معرفي وذهني تأملي لكنه غير المنقطع عن إحالاته الإنسانية:

«الشاعرة كانت آتية/ أوقفها حرس يقرّبون الحدود ويبعدونها./ وكيف لا يمتنع الناسُ عن النهر/ ألهم خيار؟/ الحرب أجابت، ورأيت بعينيّ هاتين/ كيف ملأوا أجسادهم/ وأقفلوا حتى ارتدادهم».

وحين تأخذنا إلى توافقات وكشوفات ما بين (معرفة شخصية) ووقائع (جماعية) معلنة، تختار المتطّعات القصيرة لتكثف الرؤى وتبدع الصورة الشعرية:

«لا آخذ بيتي إلى البلاد/ الهواء يحمله عني/ بينما البلاد على أقدامها تسير/ في كل أرض».

أو تلك السطور القليلة التي منحتها الشاعرة سهام جبار عنوان «نصوص»:

«لدي صغار تعاد إلى البيوض/ وأوطان ترحل عن الرحيل/ وبكاء يمدّ الأرض بالقبور».

ومن كشوفاتها الروحية العميقة المتصلة بأكثر من صلة مع الصوفية العربية ونصوصها وتلك النصوص النثرية العميقة، التي قرأتها الشاعرة أثناء دراستها وبحثها العلمي، إلى نصوص أخرى وطريقة أخرى في مقاربة قصيدة النثر وهذه المرة عبر مجموعة الشاعر سعد جاسم الثانية. وقد حملت عنوان «موسيقى الكائن» وصدرت عن منشورات إتحاد الأدباء في العراق/ 1995. والشاعر في مجموعته يقصي الوقائع من تجسداتها الأرضية إلى لغته، نصوصه:

(دعوا الكائن/ أنا - في عزلته
دعوا خلاياه تكتشفُ
ودعوا حواسه البتول تتفتح
ولا تستعجلوا النهاية).

غير أن هذه العزلة الاختيارية لا تتحقق فهي أمنية في حياة تهتك كل الأسرار وكل الأمنيات وكل الأنواع من المباهج الشخصية:

«ثمة سلالات/ ما إن تتنفس هواء المستقبل/ حتى يجيء الذين يرمونها/ في مستنقعات الحروب».

إنها مواقد النار التي أكلت الأحلام وشوّهت الملامح، وغيّرت النفوس، كما أنها ألقت بثقل وضوحها على البناء اللغوي للنص، ففرضت حضورها على جوانب فنية في النص، فأبعدت على الأقل تلك الإلتقاطات العذبة التي عرفت بها لغة الشاعر سعد جاسم، خاصة تلك التي أسسها عبر مجموعته الشعرية الأولى «طفل الكلام». هنا في مجموعته الثانية ينتقل من عفوية المفردة وعنايتها التصويرية إلى إيجاد مقابلات لغوية تناكف الواقع وترسم له ملامح رفض (شخصي) على الأقل:

«هينته: التي كانت لا تخيف أيما كائن ولا تخيف أيّ شيء/ أصبحت الآن:/ تخيف زوجته وأطفاله/

تخيف مرايا غرفته / تخيف دفاتر ذكرياته / تخيف قمصانه المطرزة بفراشات القُبل / أزهار حديقته وحماماته الأرامل / وكذلك أصبحت هينته تخيفه هو الآخر».

وإذا كانت لغة النص الجديد عند الشاعرة سهام جبار أخذت منحى ذهنياً وتجريدياً وصوفياً، وأخذت عند الشاعر سعد جاسم مطابقات تعبيرية تعتمد القراءة (النقدية) للوقائع اليومية التي يعيشها وعاشها العراق (حرب - حصار)، فهي عند الشاعر سلمان داود محمد تذهب إلى أقصى تغريبها عن هذه الوقائع، فتتلمس في بعض سوريالية شخصية نوعاً من الحل اللغوي. وهذا تلمسه من خلال حتى العنوان الذي تصدّر مجموعته الشعرية الصادرة في بغداد عام 1995 - بجهد شخصي - فهو يختار «غيوم أرضية»، ليحلق من خلال الدلالات المعكوسة في فضاء شعري خاص، بل أنه من خلال اللغة يحاول خلق معالم لا تمت بصلة إلى فجائعية اليومي التي انتهت إلى الابتذال لكثرة تكرارها وحضورها الدائم:

«ميراث الثور عجول من سهو / معجزة الأبقار الكبرى / جنرالات لبنية».

إن الشاعر هنا يتقدم إلى نصه وهو مزوّد بذخيرة من:

«أسلحتي: مطر مرقط، أسئلة قانية، ورخام كضمير الثلج»!!

هكذا يتنبه الشاعر إلى حضور السائد من (الموضوعة) في الشعر العراقي (الثمانيني وما بعده) فيحاول الخروج عنها بفعل يقترب من الإختلاف التام بل الصادم أحياناً. ويختار من غرائبية التصوير الشعري طريقة لوضع بصماته الخاصة على النتاج الشعري. لكنه لم يقع في فخ عادة ما تسقط فيه مثل هذه التجارب التي تجد لذتها في الغرابة المفرطة، وحوّل مفهومه الشخصي في اللغة، إلى مفهوم يظهر وكأنه على حدة يطاول الحياة بمجملها:

«كأن مساءاتي شديدة الصباح والشظايا مترعة بالفشل

أهيّئ السماوات لخطوتين حينما أسرج الدمعة بالينابيع».

- سهام جبار - «الشاعرة».
- سعد جاسم - «موسيقى الكائن»، منشورات إتحاد الأدباء في العراق / 1995.
- سليمان داود محمد - «غيوم أرضية»، بغداد / 1995.

مكتبة «مشارف»

مؤلفان في الدراسة والشعر
جديدان لعلي الخليلي



* علي الخليلي، يطلّ علينا بجديدين. الأول - مجموعة شعرية جديدة بعنوان "هات لي عين الرضا" و"هات لي عين السخط" والثاني - عبارة عن دراسة بعنوان "مرايا السخرية". الأول - صادر عن "وزارة الثقافة الفلسطينية" والثاني - عن "دار الفاروق" (خاصة).

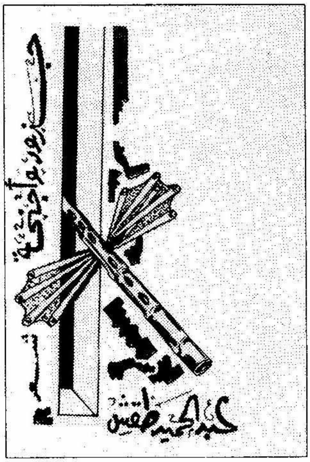
النصوص الشعرية في "هات لي عين الرضا.." في مجملها فلسفية النزعة والمضمون تتمحور في الأساس حول قضايا تشغل الفكر حتى ينوء تحتها فيكتبها نصوصاً. ومن هنا عُسر التلقّي في البداية. لكن سرعان ما تسحبنا الأفكار بقوة جذبها تساعدها لغة الخليلي وصياغاته.



أما "مرايا السخرية" فيشتمل على أربعة فصول. يتناول الفصل الأول "الحدة التناقضية مع الآخر إلى جانب إمكانات الأنسنة له، تحت سقف السخرية المتبادلة". وقد اعتمد في ذلك على رسوم الكاريكاتير المنشورة في الصحف الفلسطينية وفي صحيفة "جيروزاليم بوست" الإسرائيلية. وفي الفصل الثاني يتابع الكاتب المداليل التي كشفت عنه هذه السخرية في الثقافة الفلسطينية في أثناء الإحتلال. ويواصل متابعته هذه وبشمولية في الفصلين الثالث والرابع.

يلفت النظر في جديدي الخليلي هذا الاعتناء الخاص بالجمالية فالمجموعة الشعرية مزينة الغلاف بتخطيط للفنان فايز السرساوي والدراسة مزينة الغلاف بلوحة الفنان جمال الأفغاني.

إنهما جديدان حقاً في الشكل وفي المضمون.



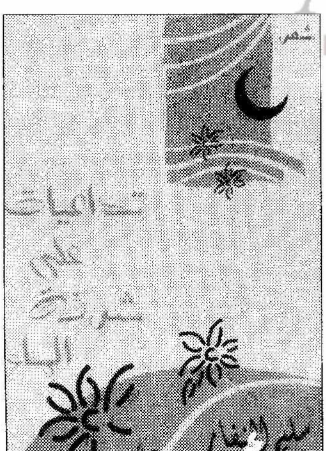
"جذور وأجنحة"
نصوص شعرية للمرحوم عبد الحميد طقش

* صدر للشاعر المرحوم عبد الحميد طقش (خانيونس) مجموعة شعرية جديدة بعنوان "جذور وأجنحة". والمجموعة صادرة عن "اتحاد الكتّاب الفلسطينيين" في (108) صفحات من القطع المتوسط. يزيّن الغلاف تخطيط للفنان ابراهيم المزيّن.

نصوص المجموعة انشغال بهموم الحياة وقضاياها الوجودية. وهمّ الشاعر في غالبية النصوص هو همّ جماعي. فكأنه يأخذ كل الدنيا على كتفيه ويمضي يصارع ويعارك ويقارع وينتصر ويُهزم.

من حيث الزمن الشعري، فالنصوص ممتدة على فترة أواخر السبعينات حتى أواخر الثمانينات. ويبدو أن هناك من اهتم بتجميعها ونشرها.

وللشاعر ديوان بعنوان "درب الصعلوك" ومسرحية شعرية بعنوان "بعث مروة" و"بدأت الحدوتة". وكان نشر الكثير من النتاج الأدبي في مجلات وفصليات متعددة.



"تداعيات على شرفة الماء" ـ لسليم النفار

* سليم النفّار الفلسطيني العائد إلى الوطن يصدر مجموعته الشعرية الأولى بعنوان "تداعيات على شرفة الماء" عن "اتحاد الكتّاب الفلسطينيين". وهي واقعة في (96) صفحة من القطع الصغير.

وكأن صغر القطع جاء تماشياً مع قصر التفعيلة الشعرية التي اعتمدت في النصوص.

والنصوص مكتوبة في مكانين، في سوريا وفي فلسطين. وهي في الغالب حكاية الهم الذاتي / الجماعي ومحاولة لإطلاق الذات صوتاً في فضاء المجموع.

"ليس غير الظل" المؤلف الرابع
لرجب أبو سرية

* رجب أبو سرية أصدر هذه الأيام مؤلفه الرابع بعنوان "ليس غير الظل". وهي مجموعة قصصية كتبت بين 1989 و1993 في سوريا.

وكان سبق هذه المجموعة القصصية كتاب "الأغنية السياسية"

وروايتا "دائرة الموت" و"عطش البحر".

المجموعة الجديدة صادرة عن "منشورات إتحاد الكتّاب الفلسطينيين" (القدس - غزة). وتقع في 100 صفحة من القطع الصغير. وتحتوي على (10) قصص قصيرة تحكي حالات إنسانية في مركزها هذا الثنائي السرمدي، الرجل والمرأة وما بينهما.

"الجواد يجتاز أسكدار" - المجموعة الثالثة لزكريا محمد



* الشاعر الفلسطيني العائد إلى الوطن (رام الله) زكريا محمد يطلع علينا بمجموعته الشعرية الثالثة، "الجواد يجتاز أسكدار" وكان صدر له قبل ذلك: "قصائد أخيرة" (1981) و"أشغال يدوية" (1990).

المجموعة صادرة عن "السراة" للكتب والدراسات والنشر (لندن). تضم قصائد قصيرة القامة مشغولة بهموم الذات الصغيرة الكبيرة. وعناوينها قصيرة أيضاً فهي من كلمة أو إثنتين.

الشعر لدى محمد فيه غرائبية ما من حيث المادة الشعرية والصياغات اللغوية التي تحمل المفارقة صاعقاً يفجرها في عيني القارىء فتدهشه لكنها لا تقتله.

60 قصيدة بـ104 صفحات من القطع المتوسط.

"ظلال الكلمات المحكية": فدوى طوقان الشاعرة والمرأة والإنسانة



* فدوى طوقان في "ظلال الكلمات المحكية" عنوان لأسئلة ليانة بدر التي عرفت كيف تأتي إلينا بالشاعرة التي في فدوى ومن ثم بالإنسانة وبعدها بالمرأة..

"ظلال الكلمات المحكية" دخول إلى عالم فدوى طوقان من خلال نوافذ تشرعها هي على وقع طرقات ليانة التي ظهرت في هذا الحوار مجيدة لفن الطرق على أبواب الروح ونوافذها.

ما هي قصة فدوى طوقان مع الشعر والإبداع في المحيط الشرقي الذي اعتقد في حينه أن مهمة الإبداع دور من الأدوار المقصورة على الرجل.. كثيرة هي الحلقات المحاصرة التي اخترقتها فدوى، وهي تحكي عن ذلك ببوح كبير ربما لأن الذي يحاور هو إمرأة ومبدعة.

الحوار صادر في كراسة أنيقة الطباعة عن "دار الفتى العربي" -

القاهرة. وهي مزينة بكثير من الصور لفدوى طوقان في مراحل حياتها المختلفة.

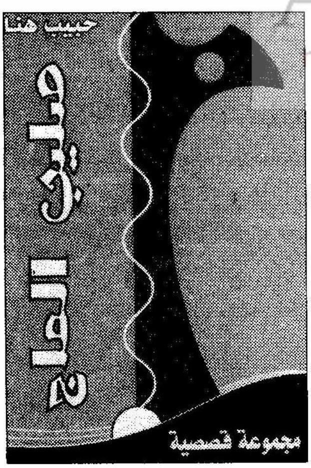


"ستطلع الشمس يا ولدي" - قصص للأطفال والشبيبة - لمنصور ثابت

* منصور ثابت إبن مخيم النصيرات ككثيرين من أبناء هذا الجيل الفلسطيني التقى بالإبداع في السجون الإسرائيلية ولم يفترقا بعدها. وقد أصدر مؤخراً مجموعته القصصية بعنوان: "ستطلع الشمس يا ولدي" وهي موجهة للأطفال والشبيبة.

والمجموعة صادرة عن "مركز إحياء التراث العربي" في الطيبة. يزيّن غلافها لوحة للفنان جواد ابراهيم. وتزيّن الصفحات الداخلية لوحات للفنان هاشم الشاعر.

النصوص حافلة بشخوص من الطبيعة، على حيواناتها وفضائها وكواكبها. وفي كل نص درس يريد أن يوصله الكاتب إلى عنوانه، الجيل الناشىء.



"صليب العاج" المجموعة القصصية الثالثة لحبيب هنا

* حبيب هنا أصدر مجموعته القصصية الثالثة بعنوان "صليب العاج". وكان سبق هذه المجموعة "الطريق إلى رأس الناقورة" و"الحائط".

المجموعة الجديدة تشتمل على عشرة نصوص قصصية وهي صادرة عن "إتحاد الكتّاب الفلسطينيين". تقع في (130) صفحة من القطع الصغير.

مواضيع النصوص حالات من الحياة الفلسطينية على تنوعها، في دورتها الداخلية وفي إشكالية علاقتها مع الإحتلال.

صمم غلاف المجموعة الفنان فايز السرساوي.

"من سيقطع رأس البحر" مجموعة شعرية لعثمان حسين

* عثمان حسين، أصدر عن "منشورات إتحاد الكتّاب

الفلسطينيين" مجموعته الشعرية بعنوان: "من سيقطع رأس البحر".

تقع المجموعة في 67 صفحة من الحجم المتوسط. صمم غلافها الفنان فايز سرساوي وزيّنه بلوحة للفنان ابراهيم المزيّن.

شعر عثمان حسين يتميّز برومانسية عالية سرعان ما تتحول إلى سريالية مرسومة بالكلمات وبصياغات غرائبية يتقنها الشاعر.

من عناوين هذه المجموعة الشعرية: "قامتي لم تحد سياسة الشتاء المنتظر" و"لم يعد في القلب متّسع" و"رأيته جميلاً" و"توضأت بماء النوارس".



"إشتعالات على حافة الأرض"
مجموعة شعرية لخضر محجز

* "إشتعالات على حافة الأرض" - عنوان مجموعة شعرية لخضر محجز. صادرة عن "منشورات إتحاد الكتّاب الفلسطينيين". يزيّن غلافها تصميم للفنان فايز سرساوي. عدد الصفحات 104 من الحجم الصغير.

قصائد المجموعة مكتوبة في ثلاثة مواقع هي معتقل النقب ومرج الزهور في جنوب لبنان وغزة.

تغلب على القصائد موسيقى التفعيلات القصيرة والسريعة. هذا على الرغم مما تحمله من معانٍ وأفكار فلسفية عبّر الشاعر عنها بيسر.



مجموعة قصصية ثالثة للأطفال
للكاتبة سامية فارس الخليلي

* صدر عن "منشورات إتحاد الكتّاب الفلسطينيين" المجموعة القصصية الثالثة للأطفال والأحداث للكاتبة سامية فارس الخليلي.

وتقول المؤلفة عن حكاياتها أنها "ليست سياسية بحتة أو تربوية بشكل مباشر، أو ذات توجه أستاذي تقليدي ولكنها فضاء مفتوح للحداثة والتطور في إبداع القصص للأطفال من جهة وفي استلهام ذكاء وحيوية الطفل نفسه من جهة ثانية".

في المجموعة (15) حكاية أو قصة مكتوبة بلغة مبسّطة وفيها ترميز واضح لما في حياة الفلسطيني من مؤثرات وعوامل يفرضها واقع الصراع مع الاحتلال الإسرائيلي.



وكانت الكاتبة أصدرت في سنوات سبقت مجموعتين قصصيتين للأطفال هما: "حكاية عمار" و"كف حمدان".



المطبوعة الثانية من سلسلة "عشتاروت"

* المطبوعة الثانية من سلسلة "عشتاروت للثقافة والفنون" مكرّسة لأربع شخصيات أدبية سياسية ـ فنية فلسطينية هي معين بسيسو وغسان كنفاني وناجي العلي ونجاتي صدقي.

كتب مقدمة المطبوعة ناهض زقوت الذي يتساءل: "هل نستطيع بناء ثقافة اليوم دون الأمس، هل نستطيع إلغاء سنوات طويلة من التراكم المعرفي والثقافي ونبدأ من جديد. علينا أولاً أن نبدأ من تراثنا الإبداعي الفلسطيني نخرجه للناس ونعرفهم به..".

المطبوعة واقعة في 45 صفحة من القطع المتوسط.

الطبعة الثامنة من رواية يحيى يخلف "نجران تحت الصفر"

* "نجران تحت الصفر" ـ رواية يحيى يخلف صدرت مؤخراً عن إتحاد الكتّاب الفلسطينيين في طبعة ثامنة يزيّن غلافها لوحة للفنان خالد الحوراني.

ونجران ـ حسب التقديم، "ليست قرية تعيش حياة العصور الوسطى فحسب، بل هي المجتمع العربي، إذ ضمّت حي العبيد المحرومين، وأحياء الفقراء، البائسين إلى جانب القصور التي يملكها مُلاّك الأرض الكبار ورجال السلطة والتجّار. عالمان نقيضان أحدهما مقهور محبط، والآخر متسلط فاسد، لذا فواقع هذه الرواية رمزي يعالج الحياة العربية بعامة".

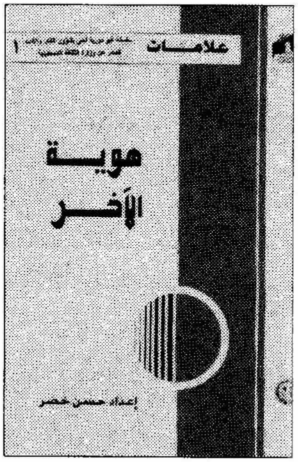


نجران هي قصة الإنسان العربي كجماعة في مرحلة زمنية تميّزت بقسوتها، بصراعاتها، بأحلامها وخيباتها. محكية بأسلوب سردي تفصيلي وبذكاء يرسلك النص بواسطته إلى ما بعده وقبله. يشدك من يديك ويقودك وفكرك إلى نواح شتى، إلى زوايا الحياة وتفاصيلها. والحقيقة أن هذا التجوال الذي يأخذك إليه يخلف يتعبك في المحصلة ذهنياً وإن كان يشوقّك بما سيُريك في كل موقع وموقع.

ويقول الكاتب عزت الغزاوي في الرواية.. إنه "بقدر ما جاءت به "نجران تحت الصفر" من تعبير فني عن التوق لعالم عربي أكثر حرية،

كانت أيضاً وثيقة اتهام لقاتلي الحلم". والقتل متعب للروح وقد أخرجته الرواية لنا كما هو في الواقع، كابوس يربض على صدر الإنسان العربي منذ عقود.

"هوية الآخر" في "علامات"



* حسن خضر يواصل في مؤلفه الجديد "هوية الآخر" الإهتمام بالهوية اليهودية من خلال الأدب العبري. وفي المؤلف الجديد الصادر عن وزارة الثقافة الفلسطينية في إطار "علامات" وهي سلسلة غير دورية تُعنى بشؤون الفكر والأدب، يترجم خضر أربعة نصوص لكتّاب عبريين من الجيل المعاصر إضافة إلى دراسة وضعها هو بعنوان: سؤال الهوية في الأدب الإسرائيلي.

وخضر في اهتمامه ينطلق من أن الهوية الإسرائيلية ظاهرة حديثة العهد. وهي "في طور التكوين لم تكتمل ملامحها الأساسية بعد".

في النصّ الأول المترجم يتوقف داڤيد چروسمان (صاحب "الزمن الأصفر" و"إبتسامة الجدي") عند الحوار بين الكاتب العبري أ.ب. يهوشواع وبين الأديب الفلسطيني أنطوان شماس. وكانت موضوعة الهوية في أساسه.

في النص الثاني المترجم تحاول ياعيل فيلدمن أن تُحلل الصهيونية كما تبدت لنا في الأدب العبري من خلال زاوية المحلل النفسي.

وفي النصّ الثالث يستعرض چرشون شكيد تحولات الأدب العبري في العقدين الأخيرين.

أما النصّ الرابع فهو لحاييم بريشيت الذي يتناول فيه "صورة الذات والآخر في الصهيونية".

ويتوخى حسن خضر أن تكون النصوص التي ترجمها مع دراسته قادرة على إثارة "إهتمام الثقافة الفلسطينية بهوية الآخر، الهوية التي تأخر الإهتمام بها أكثر مما يجب، والتي "تضغط" علينا بكل ثقلها في الوقت الراهن".

هموم وآمال - للأب رفيق خوري



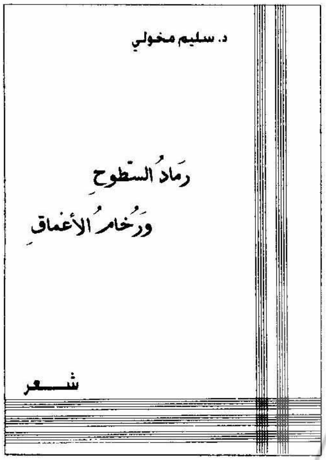
* "بطاقة إبن البلد - هموم وآمال" - عنوان خواطر شعرية ونثرية للأب رفيق خوري..

والنصوص الواردة في هذه المجموعة مضمّخة بإيمان لا يتزعزع بقوى الخير وحتمية انتصار الأمل على الخيبة. ونرى الإستثمار المكثّف للرمز

الديني المستمد من الموروث المسيحي. والنصوص صدرت فيما سبق في مجلة "السلام والخير".

يزيّن غلاف المجموعة وصفحاتها الداخلية رسومات للفنان الإيطالي فيرناندو ميكليني.

"رماد السطوح ورخام الأعماق" - جديد سليم مخولي



* يطلّ علينا الشاعر د. سليم مخولي (كفرياسيف - الجليل) بمجموعته الشعرية الجديدة، وهي بعنوان "رماد السطوح ورخام الأعماق". وتضم 12 قصيدة بـ120 صفحة.

وسليم مخولي في مجموعته ونصوصه يريد بقوة، ما يريد. إذ من الملفت للنظر أن رغبته في حلمه بادية بوضوح في نصوصه. وهي نصوص تقوم على حدة الرغبة في الأشياء.

وهو يعرف كيف يعبّر عن رغباته معولاً على التاريخ والأسطورة والموروث الحضاري.

"تقاسيم على ناي مكسور" - المجموعة الأولى لحسني الخطيب شحادة



* حسني الخطيب شحادة (اللد) يعزف قصائده الأولى في "تقاسيم على ناي مكسور" - وهي مجموعته الأولى الصادرة في طبعة أنيقة من القطع المتوسط (184 صفحة) من الورق الصقيل. يزيّن الغلاف لوحة "زقاق في يافا" للفنان جوزيف كارل.

والقصائد من عناوين المجموعة، ملأى بالألم والمعاناة والعذابات على صنوفها. ألم المجموعة على ما حلّ بها، ألم فقدان الطمأنينة والأعزاء من وطن وناس.

وشحادة يرى إلى الدنيا وأشيائها من خلال التجربة الفلسطينية على خصائصها. وهكذا تأتي قصائده مفجوعة نازفة.

حسين مهنا يواصل البوح في "فرح يابس تحت لساني"



* "فرح يابس تحت لساني" - هو عنوان المجموعة الشعرية الأخيرة للشاعر حسين مهنا (البقيعة - الجليل).

تضم المجموعة كسابقتها "ليس في الحقل سوسن للفرح" قصائد الألم والعذاب الوجداني الخاص.

ويبدو الشاعر في مجموعته الأخيرة مشغولاً بفقدان أحلامه وأحبته. فيسكب حزنه وأساه ببوح مموسق. وعلى نهجه، يستطيع حسين مهنا أن يعبث بكيان اللغة ليصوغها على هواه وفق ما به.

وحسين مهنا في هذه المجموعة يواصل ما أسس له في "الحب أولاً".. و"ليس في الحقل سوسن للفرح" إذ يعكف على "أناه" يعبث في مواجعها وخيباتها. وكان عودنا في وقت سابق على الإنشغال بالأنا الجماعية والهم العام.

والمجموعة إصدار خاص تقع في 65 صفحة من القطع المتوسط وتضم (14) قصيدة.

"شيفرة الليلة المقمرة" - باكورة رمزية حسني أبو مخ



* رمزية حسني أبو مخ تصدر محاولتها الشعرية الأولى بعنوان "شيفرة الليلة المقمرة"، وذلك بمساعدة دائرة الثقافة العربية في وزارة المعارف.

قدم للمجموعة الشاعر الراحل ميشيل حداد محاولاً أن يحلّ لنا "شيفرة الليلة المقمرة" عبر التوقف عند أبياتها.

المجموعة تضمّ نصوصاً تحاول أن تكون الكاتبة فيها حرّة من الأوزان منطلقة من إطار التفاعيل ومنسابة تماماً في البوح الذاتي كإنسان مسكون بهمّ وامرأة تعتصر روحها الضغوطات والعيون والألسن.. وهي نصوص امرأة تحتج بصوتها وجسدها وكل ما فيها.

المجموعة واقعة في 110 صفحات من القطع المتوسط. يزيّن غلافها لوحة للفنان جواد ابراهيم.

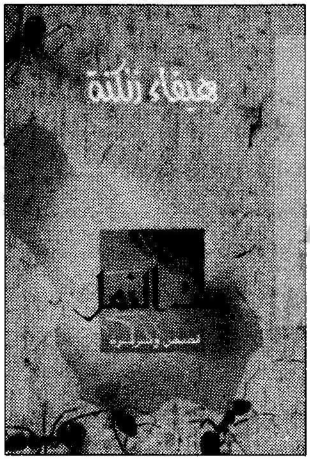
"بيت النمل" و"في أروقة الذاكرة" لهيفاء زنكنة



* وصلتنا رواية هيفاء زنكنة العراقية المنفية في لندن، "في أروقة الذاكرة" ومؤلفها الثاني "بيت النمل - قصص وثرثرة".

الرواية والمؤلف الثاني إنشغال غير اعتيادي من حيث الأسلوب والمقولة الأدبية بهمّ المنفى والغربة ومعاناة العربي قبلهما وبعدهما.. كيف يصل المنفي إلى منفاه، وكيف يكون المنفى! سؤالان حاران ينزفان نجدهما في صفحات هيفاء زنكنة، والمنفى بطبيعة الحال يولد الحنين المبني على "الوطن الأسطورة" أو الوطن المتخيل.. فإذا كانت هناك ذاكرة عن الوطن تتحوّل إلى صور نوستالجيا وإلى صور متوخاة.

كأن هيفاء تحمل في مؤلفيها، كاميرا تصوّر فيها ذاكرتها وأفكاراً ثم تسكبها حبراً على ورق. رسم الذاكرة والأحاسيس والمشاهد، حرفتها. وهي تتقن ذلك أيما إتقان.



محمود شريح يقدّم لنا هيچل وأفكاره

* "يلخص الكتاب هذا مؤلف هيچل "فينومنولوجيا الروح" (1807) بعربية تسعى إلى الإقتراب من صياغة الفكرة الهيچلية والمحافظة على تركيبها المنطقي" - هذا ما جاء في تمهيد كتاب "مختصر مؤلف هيچل فينومنولوجيا الروح" - لمحمود شريح الصادر عن دار "الحضارة للنشر" في القاهرة.

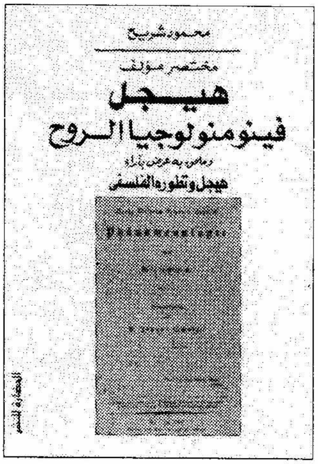
ويورد شريح في تمهيده تفاصيل قصته الدراسية مع هيچل وفكره وكيف انتقل من دراسة الأدب الإنجليزي إلى الخوض في الفلسفة كموضوع مستقل والوصول إلى هيچل الذي كانت سنوات دراسته - حسب شريح - "أسعد فترات حياته.. ويمكننا أن نفهم هذه السعادة إزاء عملاق فلسفي كهيچل وإزاء دراسته في رحاب الضياع اللبنانية وأجوائها ووسط كوكبة من الزملاء والأصدقاء الدارسين المستعدين دائماً لإغناء الحوار وتكثيفه".

ويلي التمهيد ستة أبواب يتناول فيها شريح أفكار هيچل وطروحاته في العقل وحقيقته، واليقين والتجربة الحسيّة، والإدراك، والقوة والفهم ويقين التجربة الحسيّة وغيرها من موضوعات انشغل بها هيچل وشغل بها الناس..

ويشكّل كتاب شريح إطلالة على هيچل وأفكاره وهي إطلالة

ليست عادية فهي وقوف جدي يتعاطى مع هيجل تعاطياً حاراً ولا يكتفي باستعراضه.

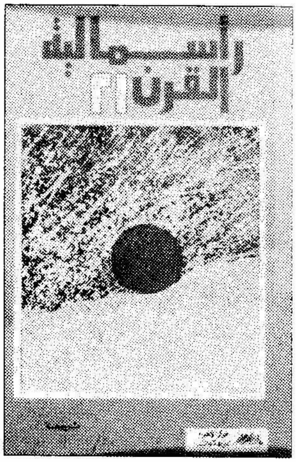
محمود شريح فلسطيني ولد في برج البراجنة في ضاحية بيروت الجنوبية لأبوين فلسطينيين من قرية ترشيحا/ الجليل.



"رأسمالية القرن 21"
سلسلة محاضرات لروبرت هيلبرونر

* "رأسمالية القرن 21" - عنوان كتاب يضمّ سلسلة من المحاضرات ألقاها روبرت هيلبرونر في كلية "ماسي" في جامعة تورنتو.

وهذه المحاضرات حسب الناشر - "مؤسسة الأهرام للترجمة والنشر" - تتوخى القول أن "الرأسمالية ليست هي نهاية التاريخ" وأنه "رغم سقوط النموذج السوفييتي للإشتراكية، لم يظهر على النطاق العالمي شكل وحيد للرأسمالية".



ويتناول الكتاب، الذي ترجمه كمال السيد، الرأسمالية كنظام إقتصادي وسياسي متداخلين. ويطرح السيناريوهات المختلفة لمستقبلها والتي قدمها آدم سميث وكينز وماركس وشومبيتر.

والمؤلف أستاذ الإقتصاد في المدرسة الجديدة للبحوث الإجتماعية في نيويورك. له مؤلفات كثيرة منها "الفلاسفة العالمون بأحوال الحياة" و"طبيعة الرأسمالية ومنطقها" و"بحث في إمكانات البشر والماركسية: حجج مؤيدة وأخرى معارضة".

العدد السادس عشر من "الكرمل"
الصادرة عن جامعة حيفا

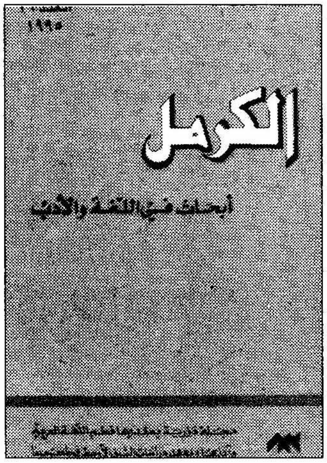
* صدر العدد (16) من "الكرمل" عن جامعة حيفا (قسم اللغة العربية وآدابها) وفيه دراسات جديدة في اللغة والأدب.

رؤوبين سنير يشارك في دراسة بعنوان: "قراءة في قصيدة أباريق مهشمة لعبد الوهاب البياتي". ويشارك داڤيد صيمح بدراسة بعنوان "بين عبد المسيح وعبد الله" (حول الجدل الديني في أدب الحب). وتشارك نجوى غنيم في بحث بعنوان "شاعر أهمله الباحثون (شاعر العقيدة، المفجّع البصري)".

ويشارك محمود مصطفى بدراسة مستفيضة حول "مسألة النبر

في أوزان الشعر العربي". وصادوق مصليح في "التصغير في اللغة العراقية الدارجة".

يقع العدد الجديد في (180) صفحة من القطع الكبير.



شعر فلسطيني من البرازيل
"لن نبكي على الشهداء" لمحمد الحنيني

* "لن نبكي على الشهداء" - هو عنوان المجموعة الشعرية الصادرة عن شركة جريدة "المنارة" المحدودة الضمان في البرازيل للشاعر الفلسطيني محمد الحنيني، الذي يعيش في هذا القطر الأمريكي اللاتيني منذ سنة 1981. وهي مجموعته الشعرية الأولى وصدرت في 1986 (196 صفحة من القطع المتوسط).

وبالإضافة إلى هذه المجموعة صدرت للشاعر الحنيني مجموعة شعرية للأطفال بعنوان "أغاني العصافير". كما أنه يكتب القصة القصيرة والمقالة وينشر نتاجه في صحف المهجر.

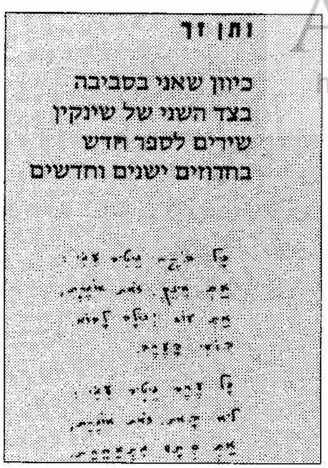
الشعر هنا معبّأ بفلسطينية كاتبه إلى الحدّ الذي يمكن معه القول إنه لا شيء عدا ذلك يسكن الحنيني. وهذا ما تدلّ عليه الموضوعات التي تحشد مخيمات صور وصبرا وحيفا ومشاعر الغربة والسفر والحنين. وهذا هو أيضاً اختياره، الذي يعبّر عنه من خلال أبيات الشعر التالية التي تستهل مجموعته السالفة تحت عنوان "حبيبتي فلسطين":

أنا شاعر لولاكِ ما عرف الهوى
قلبي ولا عرف القصيد لساني
لا تحرميني من هواك.. فإنني
شعرٌ بدونك ليس فيه معاني

(مرزوق حلبي)

رفّ الكتب العبرية

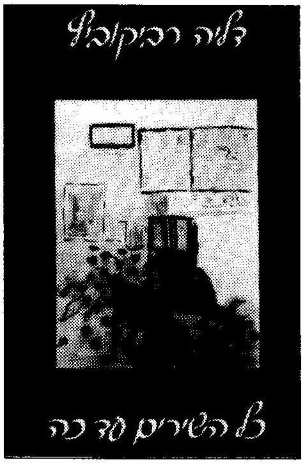
"لأنني في الجوار" للشاعر نتان زاخ
ثلاث مجموعات ضمن كتاب واحد



* جديد الشاعر نتان زاخ يتمثل في مجموعة تحمل عنوان "لأنني في الجوار". وتشتمل على ثلاث مجموعات للشاعر تشكل حصيلة ما كان يفكر بنشره خلال السنوات الإثنتي عشرة الماضية منذ أن نشر مجموعته الأخيرة قبل هذه، حسبما يقول في كلمته الإستهلالية لهذه المجموعة الظاهرة تحت إسم "برولوغ".

ويتابع زاخ، الذي يعتبر أبرز الشعراء الإسرائيليين في الفترة المعاصرة، في "برولوغ"، قوله: "ما أريد أن أقوله هو أنني في غضون تلك الفترة كان بمقدوري نشر ثلاثة كتب ولم أفعل. لماذا؟ هذا سؤال صعب. لنقل إنني استصعبت المهمة، مهمة النشر، أو ببساطة لنفضل الصمت على قول شيء. من هنا يفهم أنني مهتم كثيراً بالزمن، إنما ليس مثل اهتمام برغسون أو بروست أو توماس مان. وعملياً فإن الزمن هو الذي يهتم بي: في السنوات الـ 12 الماضية ابيضّ شعري كله واقتربت قليلاً، وربما كثيراً، من الغاية النهائية. وبعد عدة ترددات وشكوك قررت عدم ترتيب القصائد ضمن نظام تسلسلي وإنما توزيعها وفق نظام منطقي، بحيث يكون هناك قليل من التنوّع وقليل من الحركة".

منشورات "هكيبوتس همؤوحاد" (الكيبوتس الموحد). (282) صفحة من القطع الكبير.



داليا رابيكوڤيتش: "كل القصائد حتى الآن"

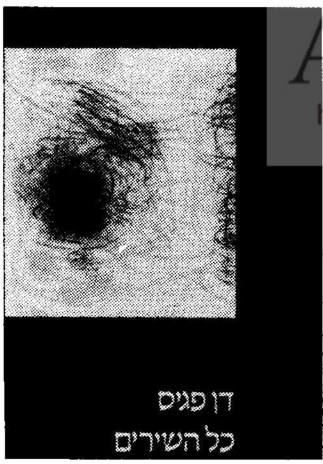
* "كل القصائد حتى الآن" - هو عنوان الكتاب الصادر حديثاً للشاعرة داليا رابيكوڤيتش ويضم بين دفتيه المجموعات المنشورة للشاعرة في الفترة ما بين 1961-1992.

كما يضم الكتاب ثلاثة أبواب أخرى هي: "قصائد جديدة" و"من أرشيف الشاعرة" و"قصائد مترجمة".

الباب الأخير (قصائد مترجمة) يشتمل على قصائد للشعراء ييتس وإدغار ألن پو وت. إس. إليوت وملاحم إسكتلندية مجهولة بترجمة عبرية أنجزتها الشاعرة.

سبق لمجلة "مشارف" أن قدمت ملفاً كاملاً حول إنتاج الشاعرة رابيكوڤيتش ضمن باب "أنتولوجيا الأدب العبري" في عددها رقم 11 (تشرين الأول 1996).

منشورات "هكيبوتس همؤوحاد" (الكيبوتس الموحّد). (350) صفحة من القطع الكبير.



دان پاچيس: "كل القصائد"

* يعتبر دان پاچيس (1930-1986) واحداً من أبرز كتّاب الشعر العبري. وكتاب "كل القصائد" يضم جميع المجموعات التي نشرها في حياته وكذلك مجموعة "قصائد أخيرة"، التي نشرت بعد وفاته. كما يضم قصائد أخرى غير منشورة من بين أوراقه.

ويلفت النظر في الكتاب نص نثري بعنوان "أبي" يرى النور لأول مرة وخلّفه الشاعر بين أوراقه. وفي هذا النص يقدم پاچيس قراءة جوانيّة لعلاقاته المتوترة والحرجة مع والده.

منشورات "هكيبوتس همؤوحاد" (الكيبوتس الموحّد) و"موساد بياليك" (مؤسسة بياليك) - القدس. (392) صفحة من القطع الكبير.

"إني أشخّص وجه أمي" - شعر يعقوب بيسر

* هذا الديوان الجديد للشاعر يعقوب بيسر يحمل عنوان القصيدة التي تفتتحه والتي يبدأها الشاعر بهذا المقطع:

إني أشخّص وجه أمي
في وجوه نساء أخريات



تمرّ أمامي

سائر قصائد الديوان منسولة من مجموعات مختلفة للشاعر، وجاء توزيعها في الديوان حسب تسلسلها الزمني.

منشورات "چڤانيم". (80) صفحة من القطع المتوسط.

"حلويات وحسابات" - مجموعة قصص جديدة لبربارة چور



* "حلويات وحسابات" هو عنوان المجموعة القصصية الثانية للكاتبة بربارة چور، التي تضم ثماني قصص تروي "سيرة نساء ورجال موجودين في خضم حركة دائمة".

أبطال القصص يحاولون تجاوز مأزقهم بالتعبير عن توقهم للعودة إلى رقعة نفسانية هجروها في الماضي، غير أن القص يقدمهم في ذروة لحظة من الإنكشاف يتعرفون خلالها على جسامة الرعب من جراء تحقق توقهم. حسبما يرد في تظهير الكتاب بقلم الناشر.

منشورات "هكيبوتس هموؤحاد/ سفري سيمان كريناه" (الكيبوتس الموحّد/ كتب علامة تعجب). (124) صفحة من القطع الصغير.

"قصيدة تربوية مغايرة"



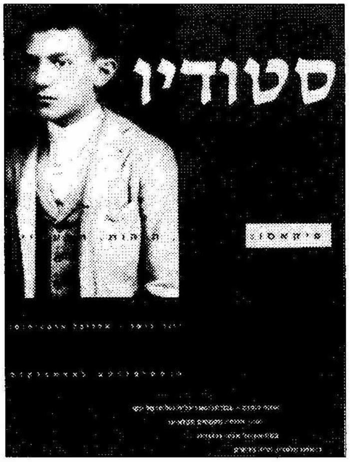
* يصف هذا الكتاب أحد بيوت الأولاد في الإتحاد السوفييتي خلال الفترة الممتدة بين 1941-1946 وما رافقها من هجوم شنته ألمانيا النازية على الإتحاد السوفييتي بدءاً من (22) حزيران 1941.

مؤلفة الكتاب هي ساره شنر - نشميت، المؤرخة والباحثة في موضوع "الكارثة" (الهولوكوست). وهي تسلسل فيه حيوات الأولاد بتقلباتها ومأزقها خلال الفترة المذكورة وتحت تأثير نظام التعليم والعمل التربوي السائد في بيت الأولاد.

منشورات "بيت لوحمي هچيتاؤوت" (بيت محاربي الچيتوات) و"هكيبوتس هموؤحاد" (الكيبوتس الموحّد). (160) صفحة من القطع المتوسط.

"ستوديو"

حلمي شوشة 16.3.85 - 28.10.96



* العدد الجديد من المجلة الفنية "ستوديو" (رقم 78، كانون الأول 96 - كانون الثاني 97) يضمّ ملفاً خاصاً حول الفنان بيكاسو "الشخصية، الهوية، الصناعة"، بالإضافة إلى الأبواب الثابتة.

وكان العدد السابق من المجلة (رقم 77، تشرين الثاني - كانون الأول 96) قد نشر على غلافه الأول (من الداخل) صورة للطفل الفلسطيني حلمي شوشة (16.3.85 - 28.10.96) إبن قرية حوسان الذي اغتاله مستوطن إسرائيلي بدم بارد.

منشورات "چڤانيم"

* جاك كرواك: "المتآمرون". ترجمة وتظهير: عوديد ڤيلد. 120 صفحة من القطع المتوسط.
* ماشا ڤيزل: "رقع" (رواية). 224 صفحة من القطع المتوسط.

منشورات "زمورا بيتان"

* جوليان بارنز: "النيص" (رواية). ترجمة عن الإنجليزية: إيلي شرايبر. 144 صفحة من القطع المتوسط.
* تسڤي هيرمان: "لا مفر من الذكريات" (سيرة ذاتية). 280 صفحة من القطع المتوسط.

منشورات "دڤير"

* مريم عقيبا: "كرمي خاصتي" (رواية). 272 صفحة من القطع المتوسط.

منشورات "محبروت لسفروت" ("دفاتر للأدب")

* ريتشارد فاينمان: "ما يهمك بماذا يفكر الآخرون؟". ترجمة عن الإنجليزية: عمانوئيل لوطم. 244 صفحة من القطع المتوسط.
* روبرت هاريس: "إنيچما" (رواية). ترجمة عن الإنجليزية: دفنه ليڤي. 316 صفحة من القطع المتوسط.

منشورات "يديعوت أحرونوت" / "سفري حيمد"

* فيودور دوستويفكسي: "الجريمة والعقاب" (رواية). ترجمة عن الروسية: پيتر كريكسونوف. 634 صفحة من القطع المتوسط.

مجلات

* "عيتون 77" ـ العدد رقم 202، كانون الأول 1996.

(«مشارف»)

رواق «مشارف»

عطفاً على مقال فيصل حوراني

إلى هيئة تحرير «مشارف»
ص.ب. 6370
حيفا

تحية واحتراماً

أرجو نشر الأسطر التالية عطفاً على مقال الصديق فيصل حوراني، الذي نُشر في «مشارف» عدد 11 ـ تشرين الأول 1996 ـ بعنوان «الباقي في حيفا».

تقييم الكاتب فيصل حوراني كان سيبدو أكثر كمالاً وأكثر احتراماً لإميل حبيبي لو تخلّى عن نشر ما عزاه إلى إميل حبيبي من قيل وقال حول إميل توما.

يقول فيصل حوراني إن إميل حبيبي عرّفه على شيوعيين إسرائيليين كثيرين ومنهم صديقه ورفيقه في الحزب والجريدة إميل توما، الذي قدّمه له في أحد لقاءاتهم بهذه الكلمات: «هذا واحد منّا يشبه أصحابك، إلاّ أننا عالجناه وشفيناه». ومن سياق المقال يُفهم المقصود بـ «أصحابك» أنهم يساريو م.ت.ف. المتواجدون في «فتح» أو في غيرها من الفصائل الفلسطينية ولا يزالون يرفضون حل التقسيم. ويستمر فيصل حوراني قائلاً: «بهذا كان حبيبي يُشير إلى أمرين: إلى ما يعده تميزي عن يساريي م.ت.ف. بالميل إلى صوت العقل، وإلى خلافات في الرأي في حزبه ووقوف د. إميل توما مع أصحاب الرأي الذي لا يقرّه هو».

من الأمور التي نعتزّ بها في حزبنا الشيوعي الإسرائيلي على مدى السنين، أننا لم نمتنع عن النقاش الحر والاجتهاد ومن ثم الوحدة في الموقف والعمل. أما أن تكون مواقف إميل توما بحاجة إلى «معالجة» و«إشفاء» في حزبنا الشيوعي الإسرائيلي فهذا من المقولات البعيدة عن الحقيقة والتي تشجبها، إن قيلت وترددت على أي لسان، كتابات إميل توما ومواقفه السياسية والفكرية: التي عكست سياسة وفكر الحزب الشيوعي الإسرائيلي في مؤتمراته التي ساهم إميل توما مع رفاقه في صياغتها.

وثمة رواية أخرى يسردها فيصل حوراني على الرغم من قوله إنه «لا يعرف إذا كانت واقعية أو أن إميل حبيبي ألّفها لتطابق الواقع». فيذكر حوراني على لسان إميل حبيبي حول إميل توما قائلاً: «إن توما، مثله مثل جميع الكتّاب، مفتون بما يكتب وأنه كان يتصل به كل صباح بالهاتف ليؤكد على أن قرّاء «الإتحاد» أيقظوه من نومه لا لشيء إلاّ ليعبروا له عن إعجابهم بمقاله المنشور فيها». ويتابع: «وفي ذات صباح تلقى

إميل حبيبي المكالمة المعهودة من إميل توما وأباح له أن يفيض في الكلام عن إعجاب القرّاء بمقاله المنشور يومها، ثم فاجأ حبيبي توما: مساء أمس، بعد أن أرسلت المقال إلى المطبعة وانصرفت إلى البيت، جدّ طارىء أوجب علينا أن نستبدله بآخر كتبته أنا، ولم يُنشر مقالك هذا اليوم بتاتاً».

عاشرت الإميلين سوية عشرات السنين حتى رحيلهما. وعلاقتنا الحميمة جعلتني أعرف كل شاردة وواردة في حياتنا وعملنا، ولم أسمع من إميل حبيبي هذه «المزحة» قطّ عن إميل توما، الذي عُرف بتواضعه الجمّ وابتعاده عن شطحات مديح الذات. وإذا ما كانت هذه «المزحة» واحدة من تجليات إميل حبيبي الروائية التي خصّ بها فيصل حوراني فمن الحريّ بفيصل، وخصوصاً أنه ليس متأكداً من صحة هذه الرواية كما قال، أن يغربل مقاله القيّم من هذا الزؤان مع ما فيه من إساءة لإميل توما.

وبالمناسبة، في مكان آخر من المقال يشير الصديق فيصل حوراني إلى أحد لقاءاته مع إميل حبيبي وما دار بينهما أثناء زيارة حبيبي إلى موسكو التي جاء إليها «مع توفيق طوبي في عداد وفد من «ركاح» برئاسة الأمين العام للحزب منير ڤلنر، ليلتقي بوفد من م.ت.ف. برئاسة ياسر عرفات». في سرد هذه الرواية أشركني الصديق فيصل في لقاء لا معرفة لي به. لقد التقى منير ڤلنر وإميل حبيبي وتوفيق طوبي مرات عديدة ياسر عرفات وزملاءه في م.ت.ف. في أماكن مختلفة وفي موسكو أيضاً. ولكن يذكر للتاريخ أنه لم يحدث أن كنّا ثلاثتنا سوية في لقاء واحد مع ياسر عرفات في موسكو. وفي موسكو التقى وفد من الحزب الشيوعي الإسرائيلي، مؤلف من منير ڤلنر وتوفيق طوبي وليون زهاڤي (ممثل حزبنا في موسكو آنذاك)، وفداً من م.ت.ف. برئاسة ياسر عرفات في تشرين الثاني 1987. وكان لقاء علنياً صدر عنه بيان رسمي علني نشرته وكالات الأنباء. وفي غير موسكو جرت لقاءات أخرى. وإن هذه اللقاءات جميعاً وبأشكالها المختلفة بين م.ت.ف. والحزب الشيوعي الإسرائيلي كانت مساهمة كبيرة في شق الطريق أمام عملية السلام المباركة التي بدأت في أوسلو والتي نتمنى لها النجاح.

مع خالص تحياتي
توفيق طوبي
حيفا - 1996/12/24